EL TALLER DE ARTE GRÁFICO

MODELOS DE ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA 2014

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
Departamento de Dibujo
Valencia, noviembre 2015
Tesis Doctoral presentada por Julia Matute Marín
Dirigida por Dr. José Manuel Guillén Ramón

EL TALLER DE ARTE GRÁFICO

MODELOS DE ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA EN 2014

TOMO I

RESUMEN

La presente tesis ofrece un análisis de los diferentes modelos de espacios de producción de arte gráfico en España, en 2014. En primer lugar, se revisa el concepto de obra gráfica, multiplicidad y edición, así como el papel de las figuras responsables que intervienen en la producción de arte gráfico: editor, técnico impresor y artista, a través del estudio de personalidades destacadas. En segundo lugar, se exploran las diferentes clasificaciones del taller de producción de obra gráfica, así como el diseño y estructura del mismo, de acuerdo a su especialización procesual.
A continuación, se presenta una visión panorámica e histórica de los establecimientos de creación y producción de arte gráfico, analizando espacios de referencia de calado internacional, concluyendo con el estudio de los diferentes modelos de taller presentes en España, en la actualidad. Éstos se ordenan en torno a las siguientes categorías: el taller de formación, el taller de investigación de nuevas tecnologías, el taller de desarrollo de proyectos en residencia, el taller de creación y experimentación artística, el taller de autoedición, el taller de producción de obra gráfica por encargo, el taller de edición de artistas y el taller como espacio polivalente.
Este trabajo se complementa con un directorio de los espacios dedicados a la creación, enseñanza, producción y edición de arte gráfico en nuestro país, una guía práctica para artistas, impresores, editores, estudiantes, docentes, y todo aquel interesado en arte gráfico, abierta a futuras actualizaciones.

ABSTRACT

This thesis provides an analysis of the different graphic art production areas in Spain, in 2014. Firstly, we review the concept of graphic work, multiplicity, and editing, as well as the role of responsible individuals involved in the production of graphic art: editor, technical printer and artist, through the study of remarkable personalities. Secondly, we explore the different graphic works workshop production classifications, as well as their design and structure, according to their specialization process.

This thesis follows with a panoramic and historical view of graphic art creation and production establishments, analyzing international draft reference spaces, finishing with the study of different models of workshop in Spain, today.
These workshops are sorted into the following categories: training, new technologies research workshop, development projects in residence workshop, creation and artistic experimentation workshop, desktop publishing workshop, prints by custom production workshop, edition of artists workshop and workshop as a multipurpose space.
This work is complemented by a updatable directory of graphic art's creation, education, production and editing spaces in Spain, a practical guide for artists, printers, publishers, students, teachers, and anyone interested in graphic art.

RESUM

La present tesis ofereix un anàlisis dels diferents models d'espais de producció del art gràfic a Espanya durant el 2014. En primer lloc es revisarà el concepte d'obra gràfica, multiplicitat i edició, així com el paper de les figures responsables que han intervingut en la producció d'art gràfic: editor, tècnic impressor i artista, mitjançant l'estudi de personalitats destacades. En segon lloc, s'exploraran les diferents classificacions del taller de producció gràfica, així com el disseny i estructura del mateix, d'acord al procés de la seva especialització.
Seguidament, es presenta una visió panoràmica i històrica dels establiments de creació i producció d'art gràfic, analitzant espais de referència amb categoria internacional, finalitzant amb l'estudi dels diferents models de taller presents en l'actualitat en Espanya.
Aquests s'ordenen voltant a les seves categories: el taller de formació, el taller d'investigació en noves tecnologies, el taller de desenvolupament de projectes en residencia, el taller de creació i experimentació artística, el taller d'autoedició, el taller de producció d'obra gràfica per comanda, el taller d'edició d'artistes i el taller com espai polivalent.
Aquest treball es complementa amb un directori dels espais dedicats a la creació, ensenyament, producció i edició d'art gràfic dins el nostre país, una guia practica per artistes, impressors, editors, estudiants, docents i tothom que estigui interessat en l'art gràfic, obert a futures actualitzacions.

A mis padres

Agradecimientos

En primer lugar quiero dar las gracias a la Universidad Politécnica de Valencia por haberme dado la oportunidad de estudiar en sus aulas y talleres; y por haberme concedido dos becas, que me han hecho crecer profesional y personalmente.

Muchas gracias a mi director de tesis, José Manuel Guillén, por haberme guiado en este intenso trabajo, por transmitirme confianza, haciendo que la distancia geográfica no resultase un impedimento para llegar a buen puerto.

Quiero expresar infinita gratitud a mi familia. A mi padre y a mi abuela, que ya no están; a mi madre, por hacer de correctora, por ofrecerme su apoyo incondicional en mis estudios, por su cariño y por su infinita paciencia; y también a mi tío.
Gracias a Largo, por ayudarme en las labores técnicas del proyecto y en las traducciones, pero sobre todo, por haberme escuchado, animado y padecido tanto, en estos meses de intenso trabajo, haciendo mi día a día mucho más fácil y luminoso.

Gracias a Silvia, por convencerme de que «es posible», por su buena disposición, por orientarme y revisar mi trabajo, atendiendo a todas mis dudas pacientemente, y por ofrecerme su experiencia y muchos otros consejos útiles, muchas gracias.

A *los Martínez Reguero,* por haberse interesado por mi trabajo y darme tantos ánimos.

Gracias a todos mis amigos, por haberme animado a seguir adelante, en especial a Ana por escucharme; a María, a Susana, a Lucio y a Anita, por transmitirme confianza.
Gracias a Asun del Pozo, por estar siempre tan dispuesta a ayudarme, a Begoña Robles, a Luis Crespo y a los alumnos de la Escuela de Arte de Pamplona.

Además, quiero dar las gracias a todas las personas que han fomentado mi pasión por la gráfica; empezando por Minna Roivas, Minna Määttä y Vappu Johansson, gracias por engancharme al calor del taller en los fríos días y noches nórdicas.
A todos los trabajadores de Druckgrafik Hermann Kätelhön, por abrirme las puertas de su taller durante seis meses de trabajo, por descubrirme ese fascinante universo, por dejarme ser testigo y parte del trabajo de colaboración con artistas, por enseñarme la cocina del taller y dejarme experimentar, gracias por transmitirme tanto conocimiento, por tener

tanta paciencia y haber sido tan hospitalarios conmigo. Gracias a: Klaus Jüdes, *los Kätelhön*, Christel Garbrecht, Gert Schegulla, Frank Baule y Daniela Brand.

Por último, quiero expresar mi gratitud a todos los artistas, impresores y directores que me han invitado a entrar en sus talleres y a los que me han ayudado, facilitándome información valiosa para mi trabajo. Gracias a: Miriam Cantera y María Gambín, Juan Lara, Rafael R. de Rivera, Pepe Jiménez, Emilio Sdun, José Rincón, Dan Albert Benveniste y Margarita González, Antonio Gayo, Erik Kirksaether, Carmen Herrero, Sandra Sarasola, Lissette Matalón, Shirin Salehi, Fernando Manzarbeitia, Manuel Estop, Paco Mora, Victor Galán, Isabel Somoza, Pepe Bofarull, Pere Pons, Mercedes de Pola, Sebi Subirós, María Puyol, Alain Chardon, Maite Martínez de Arenaza, Juana María Balsalobre, Ana Peral Aroca, Paco Aguilar, Concha Lledó, Patricia Gómez y María Jesús González, Eva Mengual, el Taller Serigráfico de Patraix, Chris van Hove, María Antonia Sánchez, Julio León, Gabriella Locci, el CIEC, Valle Baranda y Antoni Pidal, entre otros.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **19**

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO **39**

I EL CONCEPTO DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL **41**

I.1. GRABADO, ESTAMPA Y OBRA GRÁFICA ORIGINAL 41

I.2. OBRA GRÁFICA ORIGINAL Y OBRA MÚLTIPLE 46

I.3. EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL VS. EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA DE REPRODUCCIÓN 48

II LA EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL **53**

II.1. EL EDITOR DE OBRA GRÁFICA 53

II.1.1. Alfred Cadart 56

II.1.2. Ambroise Vollard 57

II.1.3. Daniel-Henry Kahnweiler 59

II.1.4. Aimé Maeght 60

II.2. LA EDITORA DE ARTE GRÁFICO. TIPOLOGÍA DE EDITORAS DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL 61

II.2.1. La galería como editora 62

II.2.2. El taller como editora 63

II.2.2.1. Pratt Contemporaries Graphics Arts Center 64

II.2.2.2. Editions Alecto Ltd. 64

II.2.3. El artista como editor 66

III LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL. EL TÉCNICO IMPRESOR **69**

III.1. LA DIALÉCTICA ENTRE ARTE Y TÉCNICA EN LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL 69

III.2. EL CONCEPTO DE COLABORACIÓN ENTRE ARTISTA E IMPRESOR 71

III.3. LA FIGURA DEL TÉCNICO-IMPRESOR 74

III.4. TÉCNICOS IMPRESORES. FIGURAS DESTACADAS Y COLABORACIONES 77

III.4.l. El grabador-estampador calcográfico 77

III.4.2. El grabador estampador en relieve 83

III.4.3. El litógrafo 85

III.4.4. El serígrafo 93

III.4.5. El impresor digital 97

SEGUNDA PARTE: TIPOLOGÍAS DE TALLER 103

IV MODELOS Y TIPOLOGÍAS DE TALLER 105

IV.1. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU TITULARIDAD Y ORGANIZACIÓN 105

IV.1.1. El taller privado 106
IV.1.2. El taller colectivo 107
IV.1.3. El taller de un centro docente 107
IV.1.4. El taller de colaboración institucional 108
IV.1.5. El taller de colaboración de proyecto privado 109

IV.2. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU FINALIDAD 110

IV.3. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU ESPECIALIZACIÓN PROCESUAL ...111

IV.3.1. Consideraciones generales 112
IV.3.2. El taller de procesos de estampación calcográficos 118
IV.3.3. El taller de procesos de estampación en relieve 123
IV.3.4. El taller de procesos de estampación planográficos 127
IV.3.5. El taller de procesos de estampación permeográficos 135
IV.3.6. El taller de procesos de impresión digital 141

IV.4. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU TITULARIDAD 143

IV.4.1. Talleres de titularidad pública 143
IV.4.2. Talleres de titularidad privada. Formas jurídicas 143
IV.4.2.1. Sociedades 144
IV.4.2.2. Asociaciones 147
IV.4.2.3. Fundaciones 148

TERCERA PARTE: EL TALLER DE ARTE GRÁFICO. MODELOS INTERNACIONALES 151

V EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL. TALLERES PRECURSORES 153

V.1. DEL TALLER DE REPRODUCCIÓN AL TALLER DE CREACIÓN. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TALLER 153

V.2. EL TALLER DE CREACIÓN. TALLERES PRECURSORES 159

V.2.1. El taller escuela. El taller de la Bauhaus 159
V.2.2. El taller al servicio del Estado. Los talleres de la W.P.A. 161
V.2.3. El taller al servicio de la Revolución. El taller de Gráfica Popular 164
V.2.4. El taller al servicio del artista. Dos modelos a estudio 167
V.2.4.1. Atelier Lacourière-Frélaut. El trabajo en colaboración 168
V.2.4.2. Atelier 17. El artista como técnico impresor y el trabajo en comunidad 171

VI TALLERES DE REFERENCIA. MODELOS INTERNACIONALES 179

VI.1. EL TALLER EDITORA. El modelo norteamericano 179

VI.1.1. Universal Limited Art Edition (ULAE) 180
VI.1.2. Tamarind Lithography Workshop 184
VI.1.3. Crown Point Press 189
VI.1.4. Gemini Graphics Editions Limited. G.E.L 191
VI.1.5. Tyler Graphics Ltd. 197

VI.2. EL TALLER COLECTIVO. Como asociación sin ánimo de lucro 200
VI.2.1. Edinburgh Printmakers Workshop. El taller no tóxico 202
VI.2.2. Londonprintstudio. El taller como centro comunitario 206
VI.2.3. La Ceiba Gráfica. El taller autosostenible y autogestionado....209
VI.3. EL TALLER INSTITUCIONAL PÚBLICO 214
VI.3.1. El Taller Experimental de Gráfica de La Habana....214
VI.4. EL TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA 219
VI.4.1. El taller universitario. Central Academy of Fine Arts (CAFA) 220
VI.4.2. El taller escuela. Fondazione Il Bisonte 223
VI.5. EL TALLER RESIDENCIA. Espacio para el desarrollo de un proyecto de arte gráfico....227
VI.5.1. Frans Masereel Centrum (FMC) 228
VI.5.2. Fundación 'ACE 231
VI.5.3. Casa Falconieri....234
VI.6. EL TALLER DE NUEVAS TECNOLOGÍAS 236
VI.6.1. Graphicstudio. USF....236
VI.6.2. Centre for Fine Print Research. CFPR....239
VI.7. EL TALLER EFÍMERO....241
VI.7.1. El taller como parte integral de la obra gráfica....242
VI.7.2. El taller efímero como escenario de producción de obra gráfica....245
VI.8. EL TALLER AMBULANTE 250

CUARTA PARTE: EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA ..257

VII EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TALLER DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA 259

VII.1. ANTECEDENTES....259
VII.2. TALLERES PRECURSORES....269
VII.2.1. Talleres precursores en Madrid....270
VII.2.1.1. Los 24 y la Asociación Española de Artistas Grabadores 270
VII.2.1.2. Los Parias y el Taller Boj....273
VII.2.1.3. El Grupo Quince 275
VII.2.1.4. Los primeros talleres de serigrafía 278
VII.2.1.5. Otros talleres madrileños 280
VII.2.2. Talleres precursores en Barcelona....282
VII.2.2.1. Las ediciones de bibliófilo en Cataluña....282
VII.2.2.2. La Rosa Vera....285
VII.2.2.3. Otros talleres catalanes 288
VII.2.3. Talleres precursores en otras ciudades....291
VII.2.3.1. Estampa Popular 292
VII.2.3.2. La actividad gráfica del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca....293
VII.2.3.3. El taller Ibero-Suiza de Valencia 295
VII.2.3.4. Los primeros talleres andaluces 298
VII.2.3.5. Los primeros talleres vascos y el taller Hatz....301
VII.2.3.6. El taller Ibograf de Ibiza 304
VII.2.3.7. El Taller de Grabado de Maite Uribe en Zaragoza....304
VII.3. TALLERES DE OBRA GRÁFICA EN ESPAÑA (desde 1976 a la actualidad) 306

VII.3.1. Talleres de formación o talleres escuela 307
VII.3.1.1. Talleres escuela de iniciativa pública 307
VII.3.1.2. Talleres escuela de iniciativa privada 311
VII.3.2. Talleres de edición de arte gráfico 316

VIII MODELOS DE TALLER DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA EN 2014 335

VIII.1. EL TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA 337
VIII.1.1. Talleres de instituciones públicas 338
VIII.1.1.1. Talleres de instituciones públicas de gestión autonómica. Centros oficiales de enseñanza de arte gráfico 338
VIII.1.1.2. Talleres de instituciones públicas de gestión provincial 350
VIII.1.1.3. Talleres de instituciones públicas de administración local. Las Universidades Populares y los centros municipales 355
VIII.1.2. Talleres de asociaciones 359
VIII.1.2.1. El Centre Internacional de Gravat Xalubinia-Menorca 360
VIII.1.3. Talleres de fundaciones 362
VIII.1.3.1. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca 363
VIII.1.3.2. Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. CIEC 367
VIII.1.3.3. Fundación Fuendetodos Goya 371
VIII.1.4. Talleres de gestión privada dedicados a la enseñanza de arte gráfico 374
VIII.1.4.1. El taller institucional privado. El Círculo de Bellas Artes de Madrid 375
VIII.1.4.2. El taller galería. Espacio Creativo Alexandra. ECA 376
VIII.1.4.3. El taller de formación en régimen residencial. Alchemy Prints 378
VIII.2. EL TALLER DE INVESTIGACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS 380
VIII.2.1. MIDE-CIANT. Museo Internacional de la Electrografía y Centro de Innovación en Artes y Nuevas Tecnologías 381
VIII.3. EL TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTOS EN RESIDENCIA 383
VIII.3.1. Bilbao Arte 384
VIII.3.2. La Casa de Velázquez 387
VIII.3.3. ALfaRa StuDio 390
VIII.4. EL TALLER DE CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA 394
VIII.4.1. El taller efímero. La obra de Patricia Gómez y María Jesús González 395
VIII.5. EL TALLER DE AUTOEDICIÓN 399
VIII.5.1. Las autoediciones. Entre la estampa, el fanzine y el objeto artístico 401
VIII.6. EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA POR ENCARGO 406
VIII.6.1. El taller de serigrafía. Christian M. Walter 407
VIII.6.2. El taller de nuevas tecnologías. Factum Arte 411
VIII.7. EL TALLER DE EDICIÓN DE ARTISTAS 415
VIII.7.1. Benveniste CP&P. De la estampación a la edición 416
VIII.7.2. Polígrafa Obra Gráfica. De la edición a la estampación 421
VIII.8. EL TALLER POLIVALENTE 424
VIII.8.1. Taller de Grabado Gravura 425
VIII.8.2. Murtra Edicions 429
VIII.8.3. Quadrat 9 434
VIII.8.4. La Taller 437

IX RESUMEN DE DATOS OBTENIDOS EN LA INVESTIGACIÓN.....443

CONCLUSIONES 449

BIBLIOGRAFÍA 461

ÍNDICE DE IMÁGENES 473

ANEXOS.....481

INTRODUCCIÓN

OBJETO DE ESTUDIO

El presente trabajo aborda como tema principal, el taller de producción de arte gráfico y como caso de estudio, los diferentes modelos o tipologías de espacios dedicados a la creación y producción de obra gráfica original, existentes en nuestro país en 2014.

Bajo el título *El taller de arte gráfico. Modelos de espacios de producción de arte gráfico en España 2014*, se exploran y revisan los conceptos que definen la producción de arte gráfico y se aborda el estudio de los distintos perfiles que intervienen en la misma, a través del trabajo de personalidades que innovaron en el oficio.
Asimismo, se ofrece un examen de la estructura física del taller, atendiendo a su especialización procesual, sus prestaciones y su titularidad.

En el plano histórico, se indaga en el origen del taller de obra gráfica de creación, incidiendo en algunos de los espacios que más han inspirado y contribuido a asentar esquemas organizativos y metodologías de trabajo presentes en los talleres contemporáneos. El examen de éstos últimos se ha acometido partiendo de un contexto panorámico e internacional, que arranca a mediados de siglo XX en Norteamérica, hasta llegar al ámbito nacional, que culmina con el estudio de los talleres actuales, núcleo de nuestro trabajo.

La pluralidad de espacios dedicados a la producción gráfica, nos ha llevado a establecer una ordenación de los talleres en diferentes modelos o tipologías atendiendo a su finalidad y las labores que desempeñan, con el fin de obtener un análisis más sistemático que permita percibir los rasgos identificativos de cada uno de ellos y ofrecer una visión más clara y completa de la actividad gráfica actual de nuestro país. De este modo, distinguimos entre el taller de formación, el taller de investigación de nuevas tecnologías, el taller de desarrollo de proyectos en residencia, el taller de creación y experimentación artística, el taller de autoedición, el taller de producción de obra gráfica por encargo, el taller de edición de artistas, y el taller polivalente. Para acometer su estudio, se han seleccionado diversos espacios representativos que nos han ayudando a ejemplificar e ilustrar los modelos de taller tratados.

JUSTIFICACIÓN

El taller se nos presenta hoy como un espacio mágico, donde creación y técnica se unen para generar una obra artística con capacidad de multiplicarse, sin perder por ello su originalidad. Entendemos el taller como un escenario de creación, experimentación y producción, un lugar de interacción y colaboración entre impresor y artista, maestro y alumno, entre distintos artistas, y entre el artista frente a su obra.

Plenamente asentados en el siglo XXI, disponiendo de un enorme espectro de recursos para la producción de imágenes y habiendo asimilado dentro del ámbito gráfico los nuevos sistemas de impresión, que han desembocado en una ampliación del concepto y los formatos de la creación gráfica, nos parece un momento favorable para reflexionar en torno a la permanencia del taller de producción de arte gráfico, y el papel que éste desempeña, así como para evaluar el estado en el que se halla la actividad gráfica a través del análisis de sus espacios de producción.

Con este estudio pretendemos además, reflejar la importancia del trabajo en colaboración entre impresor y artista, e indagar en los roles que juegan los distintos artífices —artista, impresor y editor— en la producción de arte gráfico. Una de nuestras principales motivaciones para tratar este aspecto, reside en el desconocimiento que existe (en el ámbito nacional) en torno a la figura del técnico impresor independiente del artista, y el escaso reconocimiento que éste padece. Por eso, además de la infraestructura y de los medios técnicos, queremos vincular el taller especialmente a los impresores y a los artistas que en él trabajan.

La motivación personal en la elección del tema del taller de producción gráfica se origina en el periodo de prácticas en el taller alemán, Druckgrafik Hermann Kätelhön. Esta experiencia resulta decisiva para acometer este estudio, ya que —más allá del aprendizaje técnico—, supone el descubrimiento de los mecanismos de funcionamiento del taller profesional de arte gráfico como lugar de creación y encuentro de técnicos y artistas, el acercamiento al interesante oficio del técnico, y la valoración de la colaboración entre ambos. Posteriormente, la experiencia como docente —en calidad de maestra de taller— en los estudios del Ciclo Superior de Técnicas de Grabado y Estampación, en la Escuela de Arte de Pamplona durante tres cursos académicos[1], así como el proyecto del establecimiento

1 De 2005/6, 2006/7 y 2010/11.

de un taller de grabado personal, reavivan la curiosidad por conocer los talleres existentes e indagar en el descubrimiento de los protagonistas de la creación y producción de arte gráfico actual. De esta forma, y a inicios de 2008, comienza a materializarse la idea de este estudio a través de conversaciones con artistas e impresores, y de visitas a numerosos talleres y editoras de arte gráfico, que sirven como punto de partida para la realización del trabajo de la Suficiencia Investigadora, presentado en 2011, bajo el título *Directorio de Talleres y Editoras de Obra gráfica Original en España en 2010*. Ésta propuesta analizaba, normalizaba y valoraba el estado de la producción y edición del arte gráfico en España, a finales de la primera década del siglo XXI, dejando constancia de las editoras y los talleres profesionales (dedicados a la producción de arte gráfico por encargo, activos en el año 2010), a través de un directorio con información práctica acerca de su trayectoria, instalaciones, especialización técnica y la actividad gráfica desempeñada.

Aunque el conocimiento y el acceso a la información sobre espacios dedicados a la producción de arte gráfico tiene cada vez más presencia y resulta mucho más accesible que cuando se comenzó la investigación, el taller de arte gráfico constituye un ámbito de estudio muy poco explorado, y se percibe la ausencia de un trabajo completo que ordene y ofrezca un análisis pormenorizado de las distintas tipologías de taller presentes en la actualidad de nuestro país.
En conclusión, la principal motivación para la elaboración de esta tesis, se fundamenta en la necesidad de dejar constancia de la información reunida durante seis años de investigación, con el fin de intentar ofrecer un estudio detallado y actualizado de los diferentes modelos de espacios dedicados a la producción de obra gráfica original, que desemboque en un directorio o guía práctica para artistas, impresores y editores, y que nos sirva a su vez, para describir el panorama de la actividad gráfica nacional.

HIPÓTESIS

El perfil del taller de gráfica contemporáneo se nos presenta como un espacio versátil, fiel reflejo de los cambios vividos en torno a la ampliación del concepto de la obra gráfica y los avances tecnológicos, un espacio que adopta múltiples formas físicas y funciones. Valoramos esta pluralidad y partiendo del trabajo inicial realizado en la Suficiencia Investigadora, enfocado al estudio del taller que trabaja al servicio del artista, nos cuestionamos qué otros talleres existen actualmente en nuestro país, y nos planteamos como hipótesis

general de esta tesis, si es posible **establecer en los espacios contemporáneos de producción de arte gráfico, distintos modelos o tipologías de taller.**

Para comprobar la hipótesis general, nos hemos planteado varios interrogantes que hemos ordenado en dos grupos; el primero atiende a la producción de obra gráfica original, y el segundo a los espacios de producción de obra gráfica original.

En lo **relacionado a la producción de arte gráfico** nos hemos propuesto averiguar:

- Si el contexto actual y la adopción de los procesos digitales, han variado nuestra manera de percibir y definir la obra gráfica original.
- Cuál es la labor del editor de obra gráfica y del técnico impresor. Cuestionándonos si es necesaria su intervención y si ésta ejerce influencia en los resultados finales de la obra.

En lo referente **a los espacios de producción de obra gráfica original**, nos hemos formulado las siguientes hipótesis y preguntas:

- Si podemos establecer el origen del taller de producción de arte gráfico en la incursión de los artistas en el ámbito gráfico.
- Averiguar qué centros podemos señalar como pioneros en el establecimiento de esquemas organizativos y métodos de trabajo en la producción de arte gráfico, y comprobar de qué forma han influido en los talleres actuales.
- Averiguar qué modelos de taller tienen presencia a nivel internacional, y si podemos clasificarlos.
- Comprobar la necesidad de disponer de un taller convencional para la producción de obra gráfica original.

En lo concerniente al estudio del taller de obra gráfica en España queremos averiguar:

- Qué centros podemos señalar como pioneros en la producción de arte gráfico, así como en establecer esquemas de organización y metodologías de trabajo.
- Qué talleres se encuentran activos actualmente, qué tareas desarrollan y **si es posible su clasificación en tipologías o modelos de estudio**; comprobando las diferencias entre ellos, en términos organizativos, finalidades, y en cuanto a la producción y el tipo de obra que realizan.
- Si las enseñanzas regladas que imparten los centros públicos, en técnicas gráficas de estampación han favorecido el establecimiento de centros de creación y producción

gráfica.

- Si las tipologías de taller que hallamos actualmente vigentes a nivel internacional se ajustan a los espacios de producción nacionales.
- Con respecto a la hipótesis de partida, derivada del trabajo de investigación realizado en 2010, nos preguntamos de qué manera han afectado en este periodo transcurrido —coincidente con la asimilación de los medios digitales—, los avances tecnológicos a los mecanismos de producción de obra gráfica original tradicional, si han surgido o desaparecido modelos de taller, y qué tendencias podemos determinar.
- Y para terminar, nos formulamos cuestiones de tipo cuantitativo y sociológico tales como: ¿Qué talleres se encuentran activos en nuestro país? ¿A qué tipologías responden? ¿Cuáles de éstos se dedican profesionalmente a la producción, a la edición, a la enseñanza de arte gráfico, a la investigación y cuales a la promoción de proyectos y residencia para artistas? ¿Cuales de los talleres estudiados abordan múltiples actividades? ¿En qué procesos están especializados, con qué infraestructura cuentan y qué tipo de proyectos acometen los modelos de taller estudiados? ¿De qué forma se distribuyen geográficamente? ¿Podemos relacionar ese mapa con las zonas de mayor actividad en la formación de técnicas de estampación gráfica?
- Como consecuencia de las hipótesis expuestas, nos planteamos constatar la permanencia del taller de producción de obra gráfica de procesos de estampación tradicionales en la era digital.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

El principal objetivo de este trabajo, como área general de la investigación, es el estudio del taller de producción de obra gráfica original. Debido a la extensión del tema, hemos centrado la exploración en un objetivo más específico; como es el de efectuar un **examen actualizado de los distintos modelos de taller dedicados a la producción de obra gráfica original, existentes en España en 2014**.

Antes de emprender dicho examen, queremos indagar en los distintos aspectos variables en torno a la producción de obra gráfica original. Para ello, proponemos **estudiar el papel que desempeñan los profesionales que intervienen en la producción de arte gráfico; el artista, el editor y el técnico impresor.** Valorar las competencias de los diferentes impresores, de acuerdo a su especialización técnica, apreciando su labor, e incidiendo en la relevancia del trabajo de colaboración entre artista e impresor, a través del estudio de figuras destacadas en los diferentes procesos gráficos. Asimismo queremos

subrayar la importancia del editor en la producción gráfica contemporánea, explorar los distintos formatos de editoras de arte gráfico y el trabajo de algunos editores clave que apostaron por la estampa de creación.

En lo concerniente al taller, y con la intención de familiarizarnos con la fisionomía y las características de los distintos espacios que analizamos en el trabajo de campo, consideramos oportuno **inspeccionar su estructura, organización espacial e instalaciones, de acuerdo a los procesos gráficos que desarrollan**.

Otro de nuestros objetivos básicos es el de bucear en los orígenes del taller de creación gráfica y **estudiar algunos de los talleres más emblemáticos, que contribuyeron a establecer las bases y esquemas de trabajo del taller de producción gráfica contemporánea, fuera y dentro de nuestras fronteras**, lo que nos permitirá establecer una valoración comparativa entre los talleres internacionales y los talleres españoles.
A continuación, con la finalidad de obtener una perspectiva más amplia, nos planteamos como objetivo, **estudiar distintos modelos de organización del taller en el ámbito internacional**, sugiriendo para su estudio, una selección de «talleres arquetipo» que ejemplificarán las distintas tipologías de taller.

Dentro del ámbito nacional, es nuestra intención reconocer cuáles han sido los talleres más relevantes e influyentes hasta el momento actual, aproximarnos al perfil de sus fundadores, el trabajo que realizaron, y el contexto en el que se fundaron. Para ello nos proponemos **elaborar un recorrido histórico por las distintas etapas que ha vivido la producción de obra gráfica en nuestro país**.
El siguiente objetivo marcado es el de **detectar y estudiar una buena parte de los espacios dedicados a la producción gráfica en el contexto actual**. Para ello, nos hemos preguntado: qué talleres se encuentran activos, dónde se ubican, quiénes son sus directores, qué actividades desempeñan, de qué medios e infraestructuras disponen, quiénes son sus principales clientes, qué características poseen los trabajos que realizan y cuál es su metodología de trabajo, entre otras cuestiones.
A partir de este estudio, procuraremos establecer una clasificación de los talleres en distintas tipologías o modelos, atendiendo a su planteamiento de trabajo y finalidad, para proceder al estudio de éstos, a través de una selección de talleres representativos.

Como culminación del trabajo nos planteamos **normalizar el estado actual de la producción de arte gráfico, mediante la elaboración de un directorio anexo**, que alber-

gue los datos obtenidos en la investigación del trabajo de campo y nos permita **emitir un diagnóstico del estado actual de la producción gráfica en España en 2014**. En definitiva, una herramienta útil para artistas, editores e impresores y todos aquellos interesados en la materia. Este directorio se presenta como un manual abierto y en constante evolución, que pretende registrar los cambios que vayan surgiendo en un futuro, razón por la que pretendemos darle un formato web[2], accesible a un público mayoritario.
En conclusión, uno de los fines de este trabajo es el de **aportar documentación inédita y actualizada de buena parte de los espacios de producción de arte gráfico en nuestro país**.

ANTECEDENTES

El taller de producción de arte gráfico constituye un ámbito de estudio poco tratado a nivel genérico. No obstante, una de las fuentes bibliográficas donde hemos hallado más información al respecto, es el trabajo de tesis *La Actividad Gráfica del Grupo Quince,* de Mónica Gener, éste ofrece un exhaustivo examen del taller del Grupo, el contexto histórico en el que se desarrolló, además de un análisis del modelo de taller-editora y de varios talleres emblemáticos que sirvieron de influencia al español. Información que nos ha dado numerosas pistas en el estudio de algunos talleres, útiles en la elaboración de nuestro marco teórico.
Para la elaboración del marco teórico y en relación a la definición de los conceptos de *obra gráfica original*, *edición* y *multiplicidad*, hemos consultado con interés los planteamientos de autores como los recogidos por William M. Ivins, Jr. en su libro, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*; Michel Melot, en *El grabado. Historia de un arte*; Juan Martínez Moro, en *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*; Rosa Vives, en *Del cobre al Papel*; y Hortensia Mínguez, en *Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproductible.* Todos estos trabajos nos han aportado interesantes reflexiones sobre la identidad de la obra gráfica original y el papel del impresor y el editor, desde un contexto contemporáneo.

En cuanto al estudio de la figura del editor y el técnico impresor, nos hemos apoyado en numerosos testimonios recogidos en diversas publicaciones de talleres como *Tamarind: Fourty years*, *Tamarind Touchstones: Fabulous at fifty*, o en ensayos de autores como Susan

2 Esta web se encuentra, en el momento de concluir este estudio, en proceso de construcción en el dominio: <www.talleresdeartegrafico.es>

Tallman, en *The Contenporary Print. From Pre-Pop to Postmodern*; Stanley William Hayter, en *About Prints;* y Theodore B. Donson, en *Prints and the Printmarket*. Además han sido una valiosa fuente de consulta, páginas web de talleres y otras de referencia, entre las que destacamos la web de la *National Gallery of Australia,* que contiene un importantísimo archivo gráfico y audiovisual de la carrera como impresor de Kenneth Tyler, así como de sus colaboradores y artistas con los que trabajó.

En lo relativo a la descripción del diseño e instalaciones de los distintos talleres, hemos revisado diversos manuales técnicos, entre los que destacamos especialmente *Tamarind, Techniques for Fine Art Lithography.*

Entre los autores que han abordado el estudio de talleres internacionales, señalamos a Joann Moser con su ensayo sobre el Atelier 17, *The significance of Atelier 17 in the development of twentieth-century American printmaking;* Marjorie Devon y otros autores de *Tamarind: Fourty years*; *Edinburgh Printmakers: 40 Years of Original Prints;* John Phillips con su tesis sobre el taller londonprintstudio, *Transforming Print: Key Issues Affecting the Development of londonprintstudio;* y de forma más genérica, la citada publicación de Donson, que nos ha dado jugosas pistas sobre varios talleres norteamericanos. Además, nos han aportado información las publicaciones periódicas *Printmaking Today* y especialmente, la española *Grabado y Edición,* en la que hemos hallado numerosos artículos de centros de gráfica, firmados por autores como Alicia Candiani, David Arteagoitia, Gabriel Muñiz y Carmen Hidalgo de Cisneros, entre otros.

En lo concerniente al estudio del taller de arte gráfico en nuestro país, las publicaciones encontradas que lo abordan, bien son de carácter histórico-panorámico, bien monográfico y centran su estudio en periodos temporales concretos, artistas gráficos y determinados movimientos y agrupaciones artísticas. No obstante, nos han proporcionado numerosos datos históricos sobre la existencia de talleres, impresores y obra gráfica en España, ayudándonos a comprender mejor el presente. Entre estos ensayos destacamos *Historia del grabado en España,* de Antonio Gallego, que nos ha dado una visión histórica y general de la evolución del arte gráfico; mientras que de forma más específica, lo han hecho trabajos de investigación como *Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición,* de Leire Macazaga; y algunas tesis entre las que destacamos: *La serigrafía artística en Madrid artistas, editores e impresores*, de Alicia Cuadrillero; *El grabado en las ediciones de bibliofilia en Madrid entre 1960-1990,* de Marta Aguilar; o la mencionada de Mónica Gener.

Además, han colaborado en la reconstrucción del recorrido histórico de talleres, diversos catálogos entre los que distinguimos, la publicación de la Calcografía Nacional, *Estampas 1984 -1985*[3]; catálogos de exposiciones como *50 años del Taller de Joan Barbará*, *Fora de Sèrie, Serigrafías de Ibero-Suiza,* algunos de los ejemplares dedicados a talleres, publicados por la editorial Fuendetodos; así como varios artículos y entrevistas a directores de talleres publicados en la revista *Grabado y Edición*.

En lo que concierne al estudio de los talleres actuales hemos recurrido como punto de partida (para la realización de nuestra base de datos), al directorio confeccionado por la Calcografía Nacional, que anualmente aparece publicado en el catálogo del *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores.* Éste ofrece un listado actualizado que recoge, en la edición de 2014, un total de ciento noventa y ocho talleres, clasificados en *talleres de enseñanza* (ciento dieciséis) y *talleres de estampación* (ochenta y dos)[3].
Para el estudio de los modelos de talleres actuales nos han ayudado en numerosas ocasiones, las páginas web de los establecimientos, así como artículos, catálogos, y de manera mucho más cercana y directa, la comunicación personal con sus directores.

METODOLOGÍA

El presente trabajo responde principalmente, a una investigación de tipo cualitativo, aunque también se ha empleado el enfoque cuantitativo para exponer los resultados derivados de la investigación durante la última fase.
Partiendo de nuestro conocimiento previo, fruto del trabajo elaborado en la Suficiencia Investigadora, *Directorio de Talleres y Editoras de Obra gráfica Original en España en 2010*, nos hemos basado en el **procedimiento hipotético-deductivo**, formulando varias hipótesis que nos darán pie a analizar y organizar en categorías los diferentes modelos de taller.

La **fase informativa** del trabajo, comienza con la elaboración de un marco teórico de carácter descriptivo, en el que hemos definido y analizado los conceptos tratados en la investigación. Para ello nos hemos apoyado en fuentes de carácter documental como son: investigaciones previas, ensayos sobre arte gráfico, catálogos de exposiciones, artículos de revistas especializadas y tesis afines al tema, a los que hacemos referencia en la tesis.

3 *Estampas 1984 -1985*, ofrece un elenco de obras catalogadas, junto con un directorio de artistas, editores y talleres de arte gráfico, realizadas en España durante la fecha a la que se refiere el título.

La segunda parte del trabajo corresponde a la **fase expositiva** dedicada al estudio de distintas formas de clasificación del taller, y al estudio de su diseño e infraestructura. Para su desarrollo hemos recurrido a dos tipos de fuentes; por un lado, a las fuentes documentales proporcionadas por manuales relacionados con los procesos gráficos, y por otro lado, a la observación directa obtenida mediante visitas a numerosos talleres.

La fase descriptiva abarca el estudio de talleres y se divide en dos partes. La primera comprende un análisis teórico y documental sobre las bases históricas de la evolución del taller de arte gráfico contemporáneo. Se ha planteado una revisión panorámica de ámbito internacional, siguiendo una ordenación cronológica y utilizando un enfoque descriptivo, para estudiar varios establecimientos precursores de lo que entendemos hoy como taller de arte gráfico contemporáneo. Para trazar este recorrido histórico, hemos consultado además de las tesis anteriormente señaladas, numerosos catálogos de exposiciones que hacen referencias a talleres y editoras de arte gráfico, artículos de prensa, así como distintas publicaciones monográficas sobre talleres de producción gráfica.
Para la categorización de modelos de talleres internacionales, hemos establecido una ordenación que responde a códigos mixtos como son los cometidos o finalidades del taller, y su titularidad. Para llevar a cabo el análisis de estos modelos, se han escogido diferentes talleres de arte gráfico contemporáneo guiándonos para ello, en aquellos centros que facilitan la descripción ajustada al caso de estudio, así como por la relevancia y la trayectoria de los mismos.
El estudio de los talleres posee un carácter **descriptivo y comparativo** con respecto a los establecimientos tratados anteriormente, y su análisis ha sido abordado en función de variables como el contexto, la metodología de trabajo del taller, sus cometidos, la actividad gráfica que desarrolla, y su producción. En esta parte hemos recurrido a la documentación facilitada por los propios talleres, publicaciones monográficas, ensayos sobre arte gráfico, artículos en revistas especializadas, vídeos documentales, así como otras publicaciones de artistas que documentan sus experiencias con distintos talleres e impresores.

La primera parte del trabajo de campo, dedicada al taller de arte gráfico en España, posee un **enfoque histórico descriptivo**, en el que se revisa la evolución del taller de creación en nuestro país hasta el momento actual. Para su elaboración, nos hemos apoyado en fuentes de distinta índole; como son por un lado, la consulta de documentos, conformados por múltiples fuentes bibliográficas en torno al arte gráfico nacional: tesis y artículos académicos, catálogos de exposiciones, ferias, premios de arte gráfico, artículos de prensa, actas de reuniones, páginas web y redes sociales. Por otro lado, para la elaboración del

último apartado de esta primera parte (VII.3.) «Talleres de obra gráfica en España (desde 1976 a la actualidad)», nos hemos abastecido —debido a su contemporaneidad—, de fuentes como las entrevistas y la comunicación personal con numerosos directores de talleres, que se han desarrollado de muy diversas formas: mediante la visita a talleres, conversación telefónica, correo electrónico, y en uno de los casos, a través de correo postal, siguiendo la metodología de la observación.

En la segunda parte del trabajo de campo, correspondiente al núcleo central de la investigación, hemos establecido una segunda ordenación de talleres —relativa en esta ocasión, al contexto nacional—. Con la intención de ofrecer una clasificación lo más sistemática y coherente posible, que posea una utilidad práctica de cara a la posterior elaboración de nuestro directorio de talleres, hemos realizado una ordenación de acuerdo a los cometidos del taller, determinando así, ocho categorías que responden a los siguientes propósitos:

- Formación y enseñanza
- Investigación de nuevas tecnologías
- Desarrollo de proyectos en residencia
- Creación artística y experimentación
- Autoedición
- Edición de artistas
- Producción por encargo
- Finalidades múltiples

Al igual que en el estudio de centros internacionales, hemos realizado una selección de talleres que consideramos paradigmáticos de muchos otros, y que nos servirán de modelos o arquetipos para ejemplificar cada uno de los modelos tratados. Para realizar esta selección, nos hemos fundamentado en factores como: la descripción ajustada al modelo de estudio, la relevancia del taller, su trayectoria, la accesibilidad a la información, así como la vinculación y el conocimiento personal de determinados talleres. Por consiguiente, somos conscientes del carácter subjetivo de la investigación, aunque también debemos valorar la aportación de conocimientos aportados de primera mano. Esta selección ha sido elaborada siguiendo en varios casos, la **metodología de la observación participante**[4], que ha aportado al estudio una dimensión más personal.

4 Tal y como argumenta Silvia Cerrolaza en su tesis, citando a Xavier Coller: «la observación participante supone un grado de implicación mayor en el caso que la observación en la que no se participa. Esto se debe a que la persona que realiza la investigación ya no es sólo una observadora externa y neutral sino que toma partido e influye en el curso de los acontecimiento que intenta estudiar». Véase: CERROLAZA, Silvia. *Los Museos sin Edificio. Estudio de caso práctico. El museo riojano de arte contemporáneo MURAC de 2006 a 2013*. [Tesis Doctoral] Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche. Facultad de Bellas Artes. 2015. Dirigida por Teresa Marín.

Para la argumentación y el análisis de estos talleres, hemos partido de una importante base de material documental personal, fruto del trabajo de investigación de la Suficiencia Investigadora, compuesta por un directorio de talleres de producción de arte gráfico en 2010. Aunque éste incluía solamente la categoría de *talleres de obra gráfica de producción por encargo*, nos ha servido de inicio para la elaboración de una nueva base de datos en la que se han ido incluyendo las restantes categorías de talleres, para la conformación de un nuevo directorio actualizado.
Partiendo de la primera recopilación de datos, hemos contrastado la información hallada, descartando los centros que hubieran cesado su actividad, al mismo tiempo que hemos ido añadiendo los de nueva fundación. Esta constatación nos ha conducido a numerosos hallazgos de otros talleres, que o bien no aparecían en las fuentes consultadas, o bien son de reciente creación y han ido ampliando el índice a medida que el trabajo ha ido desarrollándose. Esta **fase inicial de comprobación** se ha llevado a cabo paralelamente a la investigación, **mediante consultas en fuentes documentales, y observación personal** que nos ha permitido entrar en la realidad de la investigación conociendo más de cerca los talleres. La observación se ha realizado igual que en el caso previo, a través de visitas a talleres, conversaciones telefónicas, comunicación por correo electrónico y entrevistas mantenidas con talleres, artistas e impresores.

Para la **recopilación de información** que ha dado cuerpo a la investigación, y con la que también se ha conformado el directorio[5], hemos confeccionado unas *fichas-tipo*, que nos han servido de guía para organizar y normalizar la información reflejada en los distintos talleres. De esta forma, hemos elaborado seis fichas de acuerdo a los diferentes tipos de taller siguiendo la estructura que se plantea en la siguiente tabla.

5 Cabe aclarar que los talleres de experimentación y autoedición dedicados exclusivamente a la realización de sus propias obras, no se han incluido en el directorio, debido a su envergadura, que hace que sea una labor inviable, abarcarlos a todos.

FICHAS TIPO PARA LA ORDENACIÓN DE INFORMACIÓN DE LOS MODELOS DE TALLER ESPAÑOLES			
MODELOS DE TALLER	INFORMACIÓN GENERAL	DESCRIPCIÓN ESPACIO E INSTALACIONES	INFORMACIÓN ESPECÍFICA
Taller de formación o taller escuela	• Director/es • Fecha inauguración • Ubicación • Teléfono • Mail / web • Titularidad / gestión • Fundación / trayectoria (del taller y directivos) • Equipo de trabajo	• Descripción del taller • Medios e infraestructura • Procesos / maquinaria • Formatos de impresión • Alojamiento • Galería	• Descripción de cursos (monográficos, continuados, clases individuales...) • Docentes • Duración • Niveles • Público (núm. alumnos, edad, procedencia...) • Alquiler de instalaciones / tarifas • Exposiciones
Taller de investigación de nuevas tecnologías			• Proyectos de investigación / Líneas de trabajo • Colaboraciones • Actividades paralelas • Innovaciones técnicas
Taller de desarrollo de proyectos en residencia			• Funcionamiento del centro. Organización de espacios de trabajo y descanso • Condiciones y prestaciones • Alojamiento • Tipos de residencia • Duración temporal • Ayudas económicas • Destinatarios • Criterios de selección de artistas • Artistas residentes y características de los proyectos realizados • Exposiciones • Colaboraciones con otros centros
Taller de creación y experimentación artística			• Descripción de trabajos - Formatos y soportes - Técnicas • Proceso de trabajo técnico y conceptual • Relación con el espacio de trabajo • Planteamiento de los proyectos realizados - Creación artística - Producción de ediciones / tiradas • Vías de promoción y distribución de obra (exposiciones, galerías, ferias, muestras, festivales...)
Taller de autoedición			
Taller de producción de obra gráfica por encargo			• Metodología de trabajo • Presencia del artista en el taller • Clientes principales (editoras, galerías, empresas, instituciones, artistas...) • Descripción de trabajos realizados - Artistas con los que han colaborado - Formatos y soportes - Normas de edición / tiradas • Descripción de trabajos realizados
Taller de edición de artistas			• Metodología de trabajo • Descripción de ediciones - Formatos y soportes - Normas de edición - Tiradas • Artistas editados • Criterios de selección de artistas • Colaboraciones con otros talleres • Vías de distribución y promoción de obra - Galería propia u otras - Participación en ferias - Suscripción de socios • Actividades paralelas
Taller polivalente			* En este caso las preguntas se adecuan a los distintas prestaciones que ofrece el taller

Fig. 1. Tabla de fichas-tipo para recopilación de datos y entrevistas de elaboración propia.

Debido a la actualidad del tema que nos ocupa y a la escasa información publicada, han resultado de sumo interés la comunicación personal y las entrevistas mantenidas con directores de diversos centros, **así como las conversaciones con artistas que han desarrollado proyectos en los mismos**, ya que han aportado una dimensión muy valiosa a nuestro trabajo, fundamentada en la experiencia. Cabe destacar la participación de numerosas personas que han colaborado de muy diversas maneras, bien proporcionándonos información, redirigiéndonos a otras fuentes, atendiendo a nuestros correos y llamadas, y muy especialmente a los impresores y editores que nos han abierto las puertas de sus talleres. Entre ellos, destacamos; El Mono de la Tinta, Juan Lara Estudio de Grabado, el Taller de las Vistillas, Obra Gráfica Original, Prensa Cicuta, Antonio Gayo, el taller del CIEC, el Círculo de Bellas Artes, el taller Benveniste CP&C, el taller de Patricia Gómez y María Jesús González, La Seiscuatro, Hedera Printmaking, el Taller de Grabado Gravura, La Taller, la Casa Falconieri, el taller de Pepe Jiménez, Pepe Bofarull, Alchemy Prints y otros muchos. Todas estas conversaciones nos han colocado en situación de observadores participantes, dando un punto de vista muy enriquecedor a este estudio. En el caso de los establecimientos en los que no ha sido posible establecer comunicación, se ha procedido a la recopilación de información, en la medida de lo posible, a través de las fuentes de documentación citadas. A todas estas fuentes de consulta, debemos añadir el material fotográfico, que nos ha servido como soporte de análisis para reforzar las descripciones sobre los diversos talleres.

MARCO TEÓRICO

Antes del establecimiento y el análisis de los distintos modelos de talleres españoles, hemos considerado conveniente, contextualizar el estudio desde una perspectiva más amplia, en lo referente al espacio y al tiempo. La contextualización se divide en tres partes:
En la primera definimos los conceptos de nuestro estudio; comenzamos por aclarar el concepto de *obra gráfica original* y nos acercamos a las figuras del editor y el impresor de obra gráfica original, así como sus diferentes ámbitos de trabajo.
En la segunda parte del marco teórico abordamos el tema del taller, centrándonos primeramente en el estudio de su diseño y organización espacial.
La tercera parte del marco teórico comprende la revisión histórica del taller a escala internacional. Una vez ubicados en el contexto del taller, hemos tratado algunos talleres precursores de principios de la primera parte de siglo XX, continuando con el aná-

lisis de distintos talleres internacionales que hemos ordenado en torno a diferentes tipologías.

El trabajo de campo abarca un marco teórico, que comprende: los antecedentes del taller contemporáneo en España, desde los primeros talleres de estampas que aunaban reproducción y creación; los talleres pioneros en la producción de arte gráfico, que abarca desde el primer cuarto de siglo XX hasta el tercer cuarto (periodo coincidente con la llegada de la democracia); y un último apartado dedicado a la reconstrucción de la segunda generación de talleres desde finales de siglo XX hasta el momento actual. Dada su actualidad, esta última parte es a su vez parte de la investigación de campo, y se amplía en el volumen anexo, dedicado al directorio de talleres contextualizados en el año 2014. El directorio recoge una buena parte de los talleres dedicados a la formación, a la investigación, al desarrollo de proyectos en residencia, a la edición de artistas, y a la producción por encargo, que se encuentran activos en 2014. Sin embargo, deja a un lado los que se ocupan exclusivamente de la creación artística y de la autoedición, ya que debido a su extensión, éstos se salen de los límites de nuestro estudio. La segunda parte de la investigación de campo se centra en el análisis de las tipologías y modelos de taller, a través de talleres representativos.

ESTRUCTURA

El trabajo se estructura en cuatro partes diferenciadas que se organizan en nueve capítulos. En las tres primeras partes describimos el marco teórico, dedicando la primera, al análisis de conceptos vinculados a la producción de arte gráfico; la segunda al estudio del taller, modelos y tipologías, estructura y organización; y la tercera, a la exploración de modelos representativos de talleres internacionales. La cuarta parte se destina al estudio del taller de arte gráfico en España.

Apuntados los cuatro ejes en los que se estructura el trabajo, pasamos a desglosar el contenido de los distintos apartados.

La primera parte se divide en tres capítulos. En el primer capítulo se revisa el concepto y la identidad de «obra gráfica original» y «obra múltiple», así como las diferencias entre la obra gráfica de creación y la obra gráfica de reproducción.

En el segundo capítulo, estudiamos la labor del editor de obra gráfica original, y algunas de las figuras más emblemáticas en este campo, como Alfred Cadart, Ambroise Vollard,

Daniel-Henry Kahnweiler o Aimé Maeght, que completamos con el planteamiento de los diferentes modelos de editoras existentes, explorando casos significativos como Editions Alecto o Pratt Contemporaries Graphics Art Center.
En el tercer capítulo nos centramos en la producción de obra gráfica original. Comenzamos explorando la dialéctica entre «arte y técnica», y el concepto de colaboración entre artista e impresor, para profundizar en el estudio de la figura del técnico impresor y el importante papel que desarrolla. Para ello, analizamos las competencias de los diferentes especialistas, de acuerdo a su especialidad técnica (estampador calcográfico, xilógrafo-estampador en relieve, litógrafo, serígrafo e impresor digital) y nos adentramos en el estudio concreto de personalidades que innovaron en el oficio, como Auguste Delâtre, Roger Lacourière, Yasuyuki Shibata, Cyprien Gaulon, Auguste Clot, Fernand Mourlot, Kenneth Tyler, Wifredo Arcay, Christopher Prater, Abel Martín y Graham Nash entre otros, prestando atención especial al concepto de colaboración entre el técnico impresor y el artista, a través del estudio de algunas colaboraciones ejemplares.

La segunda parte se dedica al estudio del taller y comprende un capítulo (IV), en el que se exponen diferentes criterios de clasificación que se aplican para el estudio del taller de producción de obra gráfica, según su organización, titularidad, finalidad y especialización procesual.

La tercera parte del trabajo, se divide en dos capítulos (V y VI) En el primero, abordamos el origen del taller de creación mediante una revisión histórica en la que distinguimos aquellos espacios y autores que apostaron por la obra gráfica de creación frente al grabado de reproducción. En el siguiente apartado nos adentramos en el estudio preciso de varios talleres pioneros, que en la primera parte del siglo XX contribuyeron a asentar las bases de distintos modelos actuales. Éstos son: el taller de la escuela de la Bauhaus, los talleres estadounidenses de la Works Progress Administration, el Taller de Gráfica Popular de Méjico, y como ejemplo de talleres al servicio del artista, estudiamos dos talleres relevantes con metodologías de trabajo diferenciadas: el Atelier Lacourière-Frélaut y el Atelier 17.
En el siguiente capítulo cerramos el marco teórico con el establecimiento de distintos modelos de taller, apoyándonos para ello en el estudio de talleres internacionales concretos, que surgidos de los anteriores, ayudaron a definir el concepto de lo que actualmente entendemos por arte gráfico contemporáneo, y que nos servirán para establecer futuros paralelismos con los talleres nacionales.

Así, hemos examinado las siguientes categorías ejemplificadas por los talleres que se exponen a continuación. Dentro del modelo de **taller editora**, se han estudiado el Universal Limited Art Editions (ULAE), el Tamarind Institute, el Crown Point Press, el Gemini G.E.L., y el Tyler Graphics Ltd.; como **taller colectivo**, el Edinburgh Printmakers, el londonprintstudio y la Ceiba Gráfica; como **taller institucional público**, se ha tratado el Taller Experimental de Gráfica de la Habana; dentro del **taller escuela**, la Central Academy of Arts de Pekín y la Fondazione Il Bisonte; como modelo de **taller residencia** se han estudiado el Frans Masereel Centrum, la Fundación 'ACE y la Casa Falconieri; como **taller de nuevas tecnologías**, se han revisado el Graphicstudio y el Centre for Fine Print Research; como **taller efímero** se ha tratado la obra de Thomas Kilpper y otras experiencias de arte colectivo; cerrando el marco internacional, con la revisión de variadas propuestas de **talleres ambulantes.**

La cuarta y última parte es la que nos ocupa la mayor dedicación del trabajo y constituye el núcleo central de nuestra investigación: el estudio del taller de arte gráfico contemporáneo en España. Está dividida en tres capítulos (VII, VIII y IX).
En el capítulo VII ofrecemos una revisión histórica que hemos repartido cronológicamente en tres etapas. En la primera parte ofrecemos una introducción de los antecedentes del taller contemporáneo, explorando cuáles fueron los primeros talleres que se instalaron en nuestro país, dónde y cómo se formaron.
La segunda parte continúa el recorrido desde comienzos de siglo XX hasta el tercer cuarto de siglo, donde incidimos en la formación de los talleres precursores más influyentes, pioneros en la producción de arte gráfico contemporáneo. Éstos se clasifican en términos geográficos distinguiendo los talleres madrileños, barceloneses, y aquellos que se desarrollaron en otros núcleos geográficos. Asimismo hemos explorado las primeras agrupaciones surgidas en la capital como Los 24, el taller de Los Parias, el taller del Grupo Quince, los primeros talleres de serigrafía, o el taller de la editorial Casariego entre otros. En Barcelona, nos hemos ocupado de estudiar las distintas iniciativas que se desarrollaron en torno a la bibliofilia, como *Las Estampas de la Cometa*, el Grupo Dau al Set, la agrupación de La Rosa Vera, y talleres emblemáticos como el de Joan Barbará, entre otros. Fuera de los principales núcleos geográficos, hemos estudiado el movimiento de Estampa Popular, la actividad gráfica en torno al Museo Abstracto Español de Cuenca, el taller Ibero-Suiza de Valencia, talleres pioneros andaluces como El Pesebre, el taller de la Fundación Rodríguez Acosta, el taller Hatz de San Sebastián, el taller Ibograf de Ibiza y el taller de Grabado de Maite Uribe en Zaragoza.

En la tercera parte, nos ocupamos de cerrar el recorrido histórico, esbozando el estudio de los espacios fundados desde el último cuarto de siglo XX hasta el año 2014. Este apartado se completa ampliamente en el volumen del directorio de talleres (tomo II) , presentado como anexo, que ha servido a la vez de base, para la elaboración del núcleo de estudio que desarrollamos en el siguiente capítulo (VIII).

El capítulo VIII expone la argumentación y el análisis de los distintos modelos de taller activos en España en 2014. Éstos se han estructurado en ocho categorías que son: el taller de formación o taller escuela, el taller de investigación de nuevas tecnologías, el taller de desarrollo de proyectos en residencia, el taller de creación y experimentación artística, el taller de autoedición, el taller de producción de obra gráfica por encargo, el taller de edición de artistas, y el taller polivalente. Cada uno de los modelos se ha ejemplificado a través del estudio de varios espacios representativos que detallamos seguidamente.
La categoría de **taller de formación o taller escuela**, se ha estructurado en: talleres pertenecientes a instituciones públicas, talleres de asociaciones, fundaciones y talleres de gestión privada. Dentro de los centros pertenecientes a instituciones públicas se han tratado los talleres de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y la Escuela de Arte de Pamplona (en la categoría de instituciones de enseñanzas oficiales); los talleres del centro Arteleku, y el Taller de Grabado Eusebio Sempere (en la categoría de talleres institucionales de ámbito provincial); y la Universidad Pública de Gijón, la de Rivas Vaciamadrid y el taller La Recova, de Santa Cruz de Tenerife (como instituciones municipales). Como taller de Asociación, se ha tratado el taller de Gravat Xalubinia Menorca, y dentro de talleres de Fundaciones, hemos estudiado la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, el Centro de la Estampa Contemporánea CIEC y la Fundación Fuendetodos-Goya. En cuanto a los talleres de enseñanza dentro del ámbito privado, se ha analizado el taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid como (institución privada), el Espacio Creativo Alexandra (como taller-galería), y Alchemy Prints, como taller de formación en residencia.
El modelo de taller de investigación de nuevas tecnologías se ha abordado a través del MIDE-CIANT de Cuenca.
En el modelo del **taller de desarrollo de proyectos en residencia**, se ha explorado dentro del ámbito público, el taller del centro Bilbao Arte y la Casa de Velázquez; y dentro de la iniciativa privada, el taller aLfara-Studio.
Para abordar el análisis del modelo del **taller de edición de artistas**, se han seleccionado el taller Benveniste CP&P y Polígrafa Obra Gráfica.
Dentro del modelo del **taller de producción de obra gráfica por encargo** hemos estudiado el taller Factum Arte y Christian W. Taller de Serigrafía.

Para el estudio del **taller de creación y experimentación artística** se ha indagando en la obra de carácter único, de Patricia Gómez y María Jesús González y su concepto de taller, mientras que el modelo de **taller de autoedición**, ha explorado variadas propuestas de autoedición relacionadas con la estampa, el *fanzine*, la estampa y la edición de objetos artísticos. Finalmente, hemos estudiado el modelo de **taller polivalente** a través de cuatro espacios: el Taller de Grabado Gravura, Murtra Editions, Quadrat 9 y La Taller.

El trabajo concluye en el capítulo IX, con el resumen los datos cuantitativos (en forma de tablas y gráficos de barras), de los resultados obtenidos del trabajo de campo. La totalidad de éste, se pone de manifiesto en las tablas anexas, al final de este tomo y en un segundo volumen anexo (tomo II), conformado por un directorio donde se registran buena parte de los talleres dedicados a la producción de arte gráfico en España, activos en 2014, con las referencias y características más significativas de cada uno, que a su vez, están siendo alojadas en una página web resultante de este estudio.

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO

I EL CONCEPTO DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL

I.1. GRABADO, ESTAMPA Y OBRA GRÁFICA ORIGINAL

Comenzaremos en este primer capítulo, por definir y aclarar los términos básicos que trataremos en el presente estudio, con la intención de aproximarnos al concepto de obra gráfica que manejamos actualmente.

El concepto de «obra gráfica» dentro del contexto del arte gráfico, ha ido variando a lo largo de las distintas épocas según ha ido transformándose nuestra manera de percibir conceptos como grabado, estampa, reproducción, creación, copia, multiplicidad, edición, etc.

En España existe una gran ambigüedad en la terminología empleada en torno al arte gráfico, y a su producto (la estampa), ya que popular y tradicionalmente se ha venido utilizando el término «grabado» para designar por metonimia y de manera genérica a todo producto derivado de la estampación (ya sea grabado, litografía, o serigrafía), cuando el significado «grabar» va asociado a la acción de grabar o incidir, en hueco o en relieve, y describe únicamente un proceso de incisión.

Esto se debe en gran medida a que el grabado calcográfico y el grabado en madera fueron durante más de cuatro siglos, las únicas técnicas conocidas para la producción de estampas, lo que ha llevado a otorgar erróneamente un significado absoluto, que englobaría la totalidad de las técnicas de arte gráfico, pero que excluiría sin embargo, a la litografía, a la serigrafía, y a los procedimientos de impresión digital, debido a que en éstos procesos no se produce incisión alguna. Y tal y como matiza Javier Blas: «Ni siquiera, en el caso de que

la estampa proceda de un grabado previo, deben considerarse sinónimos ambos términos, ya que el soporte del papel no ha sido grabado»[6].
Encontramos apreciaciones similares en la voz de Michel Melot, quien manifiesta: «llamarle "grabado" a la estampa es un gran contrasentido, porque el grabado sigue siendo un procedimiento escultórico»[7].

Asimismo, Cabo de la Sierra nos propone el uso del término «estampa» como el más acertado y mayoritariamente aceptado por los profesionales para designar a todo producto final de arte gráfico; soporte donde se ha transferido la imagen de una matriz mediante alguno de los procesos de estampación (litográfico, serigráfico, calcográfico, en relieve, o digital), siendo su característica más genuina la multiplicidad[8].
Consideramos que el término «estampa» es más oportuno que el anterior, porque se adecúa a todos los procesos afines a la gráfica, y porque además se asemeja a las palabras empleadas en otros idiomas —recordemos que en inglés se utiliza la palabra «print» derivada del verbo *print* (estampar) y en alemán se utiliza el término «Druck» también derivado del mismo verbo, *drucken*—. Y aunque en el caso de nuestro idioma, el vocablo «estampa» llevaba implícitas ciertas connotaciones peyorativas por haber sido sinónimo durante siglos, de obra gráfica de reproducción, creemos que esta vinculación se ha superado actualmente.
Otro de los términos que debemos valorar, es el de «obra gráfica». Éste tiene un significado muy amplio, que puede aplicarse para designar todo producto de arte gráfico; como el dibujo y la obra gráfica impresa, aunque normalmente se utiliza para referirse a las estampas (litografías, grabados, serigrafías e impresiones digitales).
A continuación, transcribimos la definición que recoge el Diccionario del Arte Gráfico del término «Obra Gráfica»:

> En ciertos ámbitos — galerías de arte, editoriales...—se recurre a la expresión «obra gráfica original» refiriéndose a la estampa de creación del artista contemporáneo, por oposición a cualquier tipo de reproducción fotomecánica. Sin embargo, su significado, además de excesivamente genérico, es impreciso, y su uso parece aceptado para la estampa del siglo XX pero, por razones difíciles de justificar, no tiene el mismo grado de aceptación la expresión «obra gráfica original» referida a los siglos XVI, XVII o XVIII. La Declaración de Venecia del año 1992 define el término e indica que «una obra

6 Javier Blas expone en este artículo, su disconformidad ante el uso de la palabra «grabado» para designar a las estampas, y reflexiona en torno a la infracción semántica del término, que se utiliza para designar erróneamente tres conceptos distintos; procedimientos, procesos de estampación y resultado de la estampación.Véase en: BLAS, Javier / MANTILLA, José Manuel. «Arte Gráfico y Lenguaje». En: *Mus A*. Revista de los Museos de Andalucía. Ed. Junta de Andalucía. 2004. Núm. 4. p.125.

7 MELOT, Michel. *El Grabado. Historia de un arte.* Barcelona. Editorial: Skira. Carroggio de Ediciones. 1981. p. 10.

8 Véase: CABO de la SIERRA, Gonzalo. «¿Qué es la obra gráfica original?» Cap. en: *Grabados, litografías y Serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Madrid. Esti-Arte. 1979.

> gráfica puede considerarse original cuando ha sido expresamente concebida para ser realizada únicamente con los procedimientos del arte gráfico».[9]

Tal y como muestra la definición, el concepto «original» aplicado a la obra gráfica, ha ido modelándose en las sucesivas convenciones que han venido celebrándose desde 1937[10], momento en el que surge a nivel mundial, un interés formal por definir las características y condiciones que debía tener una estampa para poder considerarse original. Uno de los encuentros que más aportaciones hizo en cuanto a definir y acotar el significado de la obra gráfica original, fue el III Congreso Internacional de Artistas, celebrado en Viena en 1960, donde se establecieron muchos de los principios que los artistas gráficos manejamos hoy en día. Algunos de éstos son:

- Es derecho exclusivo del grabador establecer el número definitivo de cada una de sus obras en las distintas técnicas: aguafuerte, litografía, serigrafía, etc.
- Para ser considerado como original, cada grabado debe llevar la firma o anagrama del artista y, además, una indicación del total de la edición y del número de serie del grabado.
- El artista puede indicar también que él mismo ha realizado la impresión.
- Una vez realizado el tiraje es aconsejable que la plancha, piedra o bloque de madera originales, utilizados para la impresión, sean destruidos o lleven una señal característica, indicativa de que la edición ha finalizado.
- Los principios anteriores se refieren a obras que pueden ser consideradas como originales, es decir grabados en los que el artista ha realizado la plancha original, ha tallado el bloque de madera, ha trabajado sobre la piedra o cualquier otro material. Las obras que no cumplan estas condiciones deben considerarse «reproducciones».
- No se puede establecer una normativa para las reproducciones. Sin embargo, es aconsejable que las reproducciones sean consideradas como tales, y así, sin ambigüedades, se distingan de la obra gráfica original. Esto es particularmente deseable cuando las reproducciones son de tan buena calidad que el artista se siente inducido a firmarlas, y reconoce de esta manera la bondad del trabajo material realizado por el impresor.[11]

Estas normas han sido universalmente aceptadas y son practicadas por la mayoría de artistas y editores, aunque como afirmaba Cabo de la Sierra, el nombre del estampador (cuando no coincide con el artista), raramente aparece en las estampas.
A partir del Congreso de Viena, estos principios se fueron asentando y perfilando en otros posteriores como el de Nueva York en 1961, el de Québec en 1982, y el de Venecia en 1991, tras los que se han ido admitiendo variaciones paralelas al avance tecnológico, que han requerido de tiempo y uso para ser conocidas y aplicadas por la mayoría[12].

---

9 VV.AA. *Diccionario del Dibujo y de la Estampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. 1996. p. 77.

10 En la *Exposition Internationale des Arts et Techniques Dans la vie moderne*, celebrada en París en 1937.

11 VIVES Rosa. *Del cobre al papel.* Barcelona. Icaria Editorial, S.A. 1994. pp. 98-99.

12 Véase: BERNAL, María del Mar. *Tecnicasdegrabado.es* [Difusión virtual de la gráfica impresa] Cuadernos de Bellas Artes/14 La Laguna (Tenerife). Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal -, 2013-Creative Commons [En línea] [Consulta: 2014-01-24] Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/14CBA.pdf>

En la declaración de Venecia de 1991 se redefinió el término «obra gráfica original» y se indicó, que ésta, puede considerarse como tal, cuando ha sido concebida para ser realizada únicamente por procedimientos de arte gráfico. Además, se incorporaron desde entonces a la categoría «original», medios como la fotocopia, el reporte fotográfico, el grabado fotoquímico, la película *lith* y la manipulación de las imágenes generadas a partir del ordenador. Ya que todos éstos comparten con los medios tradicionales, la paradigmática paradoja de lo original y lo múltiple[13].
Actualmente se emplea el término «obra gráfica original», para distinguir la obra gráfica de creación, de cualquier tipo de reproducción que no haya sido ideada por el artista. Esta denominación ha ido afianzándose de forma internacional y hoy en día está bien asumida, refiriéndose al resultado de un proceso creativo en los distintos sistemas de estampación (técnicas en hueco y en relieve, planográficas, plantigráficas, etc.) con la directa intervención del artista, que ha dotado de autenticidad a la obra, desde su ideación, a la elección de los medios o procesos, hasta la finalidad de la obra.

Para acotar más el término y excluir el dibujo de la categoría de la «obra gráfica original», Juan Martínez Moro plantea el uso de las denominaciones «obra gráfica impresa» y «obra gráfica seriada» ya que considera que la última, hace una referencia más directa a la estampa, y se distingue con el término «seriada», de la producción industrial masiva[14].
Sin embargo, consideramos que la etiqueta «seriada» también excluiría a las pruebas únicas, monotipos, las estampas postproducidas, o todos aquellos objetos que no han sido ideados con la intención de seriarse, sino más bien como originales únicos, pero en los que sin embargo, están presentes los procesos gráficos de estampación.
En este sentido destacamos la voz de Hortensia Mínguez[15] que sugiere sustituir la expresión «obra gráfica impresa» por «obra gráfica seriable», ya que muchas de las aplicaciones actuales, toman el concepto de seriar como una opción a desbancar durante el proceso de creación de la obra.

Si atendemos a las definiciones más nuevas en torno al arte gráfico, podemos observar una tendencia clara a ampliar cada vez más el concepto, con intención de dar cabida a nuevos productos resultantes del mestizaje y la hibridación de técnicas propias del arte gráfico con otras no afines como la escultura, el vídeo, y otros medios. Una buena parte

13 Para más información en torno a conceptos sobre originalidad y multiplicidad consúltese: MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproductible». En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. 2013. Núm. 25. p. 91.

14 MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo xx)*. Santander, Creática Ediciones. 1998. p. 26.

15 Véase: MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. *Op. cit.* p. 92.

de autores nos hablan de argumentos presentes desde su origen en el arte gráfico, pero no exclusivos de éste; como son el «transporte» y el «desplazamiento». Asimismo, encontramos relación entre estas ideas y la definición recogida por el *Diccionario del Dibujo y la Estampa* de «Arte Gráfico»:

> [...] los diferentes procesos empleados por el artista para actuar sobre un soporte dejando en él su impronta —una imagen, una forma, una línea, un color—, impronta susceptible de ser trasladada a otro soporte, generalmente papel, al poner en contacto las superficies de ambos, mediante la presión ejercida con una prensa, después de entintar el primero de estos soportes o matriz.[16]

Esta definición que alude al concepto de «transporte», coincide con el posicionamiento interdisciplinar del artista Jesús Pastor, que habla de su obra gráfica con estas palabras: «Existe un desplazamiento de la imagen, que se transporta de un medio a otro, por eso podríamos decir que el grabado está próximo a la escultura: cuando se lleva un modelo a la fundición se acepta el desplazamiento»[17].

En relación a la transversalidad Martínez Moro explica que el arte gráfico seriable:

> [...] además de poseer rasgos idiomáticos y estéticos propios como medio de expresión independiente, tiene una particularidad muy especial que facilita la transversalidad con otras técnicas y disciplinas, lo que le dota de una extraordinaria adaptabilidad y polivalencia a los procesos híbridos contemporáneos.[18]

Asimismo, podemos concluir que la evolución tecnológica y los nuevos procedimientos, están siendo absorbidos rápidamente por el arte gráfico, ampliando sus fronteras físicas y conceptuales, variando nuestra manera de percibirlo y también el lenguaje y la terminología que empleamos, resultando ésta muchas veces ambigua.
Por esta razón, nos decantamos en adelante, por uso del término «estampa», ya que amplía el histórico y excluyente de «grabado», y por el de «obra gráfica original» y «arte gráfico» para denominar de manera más genérica formas más complejas que incluyen otros formatos como libros, objetos, o híbridos que no son propiamente estampas, pero que han surgido gracias a la voluntad creativa del artista aún y cuando éstas, se solapen con otros medios o técnicas no afines al ámbito gráfico. En este último caso hablaríamos más propiamente, del concepto «obra gráfica seriable».

16 VV.AA. *Diccionario del Dibujo y de la Estampa.Vocabulario y... Op. cit.* p. 77.

17 FDEZ. CID, M. «El grabado es un buen lugar para pensar». En: *Grabado y edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Septiembre 2013. Núm. 40. pp. 28-31.

18 MARTÍNEZ MORO, Juan. Citado por: MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproductible». En: *Arte, Individuo y Sociedad.* 2013. p. 91.

I.2. OBRA GRÁFICA ORIGINAL Y OBRA MÚLTIPLE

La característica más genuina de la obra gráfica ha sido su capacidad de multiplicación, que ha servido durante siglos como el único medio de divulgación de imágenes. Esta finalidad social ha hecho que el carácter comercial y artístico, hayan estado muy ligados en la estampa a lo largo de la historia. Pero la condición múltiple, y su utilización como técnica reproductora de imágenes —hasta la llegada de la fotografía y la industria de las artes gráficas—, ha influido en la valoración actual de la obra gráfica original por parte del público, que con frecuencia menosprecia la estampa frente a cualquier producto artístico de carácter único (como la pintura, la escultura o el dibujo), con la idea errónea de equiparar «lo original» con lo único, y «lo múltiple» con la copia. Este hecho se debe en gran medida, a planteamientos históricos restrictivos que han abogado por el grabado como un medio de reproducción, coartando así, el desarrollo de la obra gráfica de creación. Valga como ejemplo, la cita del pintor Anton Raphael Mengs: «el trabajo del grabador está limitado a ser una técnica de reproducción de originales, subsidiaria, por tanto, de la pintura y el dibujo».[19]

Esta declaración del siglo XVIII resulta anacrónica y no tiene cabida en la actual era digital, en la que tenemos a nuestro alcance un extenso abanico de técnicas para reproducir imágenes. Sin embargo, hoy seguimos encontrando otros obstáculos que contribuyen al menosprecio de la obra gráfica original, en relación con otras técnicas, en aquellos artistas que utilizan los medios gráficos como simples copias de su principal medio expresivo, trasladando de forma literal sus obras a los medios gráficos, y obteniendo como resultado, reproducciones de sus propios trabajos.

Salvo esas excepciones, podemos afirmar que la obra gráfica original es paradigma de la originalidad en la multiplicidad, puesto que cada estampa posee esa particular condición de original-múltiple al mismo tiempo. Y es precisamente ese carácter, lo que diferencia al arte gráfico de otras disciplinas artísticas.

Juan Martínez Moro reflexiona sobre el carácter original y múltiple de la estampa como *lo único en lo múltiple*:

> El grabado ha demostrado que existe la multiplicidad de lo único, al menos si consideramos lo único como obra original, tal y como pueden ser los grabados de Durero, Rembrandt, Piranesi o Goya. Éstos, en su multiplicidad, no han sido sólo obras maestras para la historia del grabado, sino para la historia y la estética de la cultura occidental. El valor de tales obras radica tanto en sus características

19 Citado en: LUNA, José María. «Aún el Grabado» en: COLLECCIÓ GELONCH VILADEGUT [En línea] [Consulta 16/02/2015] Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/aun-el-grabado/>

> plásticas como en la influencia directa que han alcanzado, y por eso son a la par obras únicas y múltiples.[20]

Esta reflexión encaja con los posicionamientos de otros autores que no sólo defienden la multiplicación y la divulgación de la obra gráfica original, sino que además cuestionan, la seriación y la numeración de las tiradas. Como Javier Blas, que establece una comparación entre el arte gráfico y la literatura, para relacionar la relevancia de una obra de arte con el número de miradas interesadas en su contemplación:

> Desde esa perspectiva la multiplicidad, implícita en ciertos géneros artísticos como el gráfico, les confiere una proyección social extraordinaria. Teniendo en cuenta además que no sólo importa el contenido o el valor visual de la imagen sino también sus cualidades físicas como objeto, parece injustificable el extendido hábito de limitar la producción de las obras de arte concebidas para ser multiplicadas.
> Sólo la pérdida de calidad de la imagen por desgaste de la matriz podría ser motivo racional para acortar una edición de estampas. Las limitaciones al uso por imperativos de mercado, son absurdas desde la perspectiva del creador receptor, cuyo consumo masivo determina paradójicamente la fortuna de la obra. El Quijote de Cervantes o las creaciones gráficas de Goya, no numeradas ni firmadas pero insistentemente reclamadas por sus cualidades conceptuales, imaginarias, formales y físicas, son magníficos ejemplos de productos masivamente compartidos y, a pesar de todo geniales. Algo falla en la apreciación de una obra si necesita de ingredientes añadidos y la limitación de la tirada es uno de ellos. Mal asunto aceptar la relación de equivalencia entre el valor del objeto artístico y su unicidad. Esa aspiración a la unicidad, explicitada en la justificación de la tirada y la numeración de las estampas, es una herencia del sentimiento de inferioridad del arte gráfico respecto a la pintura, erróneamente considerada por el subconsciente colectivo como el paradigma de lo artístico. En cualquier caso, condicionar la multiplicidad de una estampa es subvertir su esencia.[21]

Estamos plenamente de acuerdo con la universalización de la obra y del artista a través de los distintos medios de multiplicación de imágenes, pero también valoramos la multiplicidad del arte gráfico contemporáneo como una opción elegida por el propio artista y no como una imposición, en este sentido nos resulta de sumo interés el planteamiento de Hortensia Mínguez; que tras reflexionar sobre la versatilidad del arte gráfico y estudiar las infinitas opciones que se presentan en el proceso de producción de una obra original, argumenta que las pruebas de una tirada, ya no tienen que estar sujetas al original como matriz, y al multi-original como cada una de las pruebas resultantes. Puesto que cada artista decide trabajar sus estampas con diferentes planteamientos; como un original editado, como pruebas únicas, animaciones, como objeto artístico múltiple, mientras que otros eligen exponer las matrices como parte de su obra, etc. Mínguez dice así:

> Actualmente, las perspectivas que el arte gráfico seriable, tiene de interactuar y manifestarse como prueba única, estampa editada, objeto artístico, múltiple o en el espacio físico o en el virtual, son propiamente virtudes que demuestran que estamos ante un medio de expresión de gran fecundidad innovadora que entiende que la reproductibilidad, la seriación, e incluso el acto de imprimir o trans-

20 MARTÍNEZ MORO, Juan. *Op. cit.* p. 29.

21 BLAS, Javier. «Manos. Un elogio de la Estampa» BARBARÀ, Tristan. *50 Años del taller de grabado Joan Barbarà.* Taller Barbarà 46. Barcelona, 2002. p. 28.

> ferir la imagen sobre un soporte físico, han pasado a ser posibilidades y no requerimientos escolásticos.[22]

Por esta razón podemos concluir, que la obra gráfica original es algo que va más allá de lo múltiple. Ya que la multiplicidad discriminaría a procesos que desde su mismo origen presentan un planteamiento artístico y se alejan de la seriación, procedimientos como el monotipo, las pruebas únicas, o las variaciones de color, formato, calidad de papel a partir de una estampa o todos aquellos productos resultantes del arte gráfico, que no hayan sido ideados como múltiples.

I.3. EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL VS. EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA DE REPRODUCCIÓN

Dado que la realización de ediciones de obra gráfica original, es una de las tareas habituales que se llevan a cabo en los talleres que estudiaremos más adelante, consideramos oportuno clarificar las diferencias entre la edición de obra gráfica original o de creación, y la edición de obra gráfica de reproducción.

Una vez analizado el concepto de obra gráfica original en el primer apartado (I.1), podemos definir la «obra gráfica de reproducción», como la estampa creada por un técnico profesional, pero con escasa calidad creativa, que traslada una imagen original o de creación a la matriz a estampar. Históricamente, este tipo de ediciones cumplía con fines divulgativos (ilustrativos, religiosos, políticos, científicos, etc.) e imitaban, interpretaban y se alimentaban de las obras pictóricas de grandes creadores con las que los grabadores de reproducción intentaban guardar la mayor semejanza posible, recurriendo para ello a técnicas como el buril. El valor de estas ediciones estaba relacionado con la calidad técnica y el virtuosismo del grabador, y resultaron ser el mejor medio de divulgación de obras artísticas, ejerciendo una función *prefotográfica* hasta el siglo XIX[23].

Las obras de estas características se han conocido también, como «grabado de reproducción» o «grabado de interpretación», mientras que en la actualidad, solemos referirnos a ellas como «obra gráfica de reproducción» o simplemente «reproducción». Así pues, las diferenciaremos de la obra gráfica original o de creación, porque ésta última ha sido idea-

22 MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. *Op. cit.* p. 92.

23 Tal y como explica Rosa Vives, en una estampa de interpretación o reproducción no debe confundirse al autor de la composición con el grabador o el impresor. En las estampas reproducidas, la palabra *Invenit* o *Pinxit* seguía o precedía al creador de la composición original, mientras que *Delineavit,* indicaba al dibujante encargado de trasladar una composición original dibujándola y adaptándola al tamaño de la matriz. y los términos *Indicit, Incisit, Incidebat, Sculpsit y Sculp* indicaban indistintamente al grabador. Para una mayor información, consúltese el capítulo «Grabado de interpretación» que dedica Rosa Vives en: VIVES Rosa. *Del cobre... Op cit.* pp. 94-98.

da o creada por el artista-creador de la imagen con una intención artística, siendo él mismo responsable de su resultado, para el que ha supervisado y tomado decisiones en las diferentes fases del proceso de producción; desde su ideación, procedimientos, hasta la finalidad que le dará a su obra, aprobando y firmando la edición.

Ambas ediciones —de obra gráfica original y de obra gráfica de reproducción— tienen en común el concepto de «serie», que conocemos bajo el nombre de *tirada* o *edición*. La definición que recoge El *Diccionario de la Estampa* de «edición» nos remite al término «tirada» y dice así:

> Tirada: Conjunto de estampas correspondientes a una misma obra(,) obtenidas en una o varias sesiones consecutivas y continuas de estampación hasta completar un número de ejemplares establecido de antemano por el artista o el editor. La tirada propiamente dicha incluye los fuera de comercio, pruebas de artista y edición venal, aunque el término hace referencia, casi siempre, a ésta última, numerada en cifras arábigas. Todas las estampas de una tirada presentan idénticas características en cuanto al tipo y formato de papel, color de las tintas y método de estampación. De hecho, el estampador está obligado a respetar y procurar dicha igualdad.[24]

La preocupación por el concepto de tirada y la limitación y el control de las estampas, surgió en la segunda mitad del siglo XIX, paralelamente al desarrollo de los medios de reproducción fotomecánicos y a la expansión de la fotografía, que liberaron a muchos grabadores de las labores de reproducción, provocando en consecuencia, el acercamiento de algunos artistas al grabado, y por ende, el florecimiento del grabado como herramienta de creación. Se produjo entonces, una clara separación entre el grabado de reproducción, que había imperado durante siglos —limitado por la técnica y la interpretación y reproducción de obras de otros artistas—, y el grabado de creación o lo que ahora denominamos *obra gráfica original*, *obra gráfica de creación* o *arte gráfico.*

Fue entonces, cuando los artistas creadores tomaron la costumbre de firmar las estampas a lápiz y de numerarlas cronológicamente. Uno de los primeros en hacerlo fue el *pintor-grabador* Whistler, quien además, desarrolló el arte de la estampación artística experimentando distintas formas de entintado de una misma matriz y consiguiendo estampas únicas, que rechazaban las sujeciones impuestas por la tirada uniforme de pruebas; para alejarse aún más del concepto de la obra gráfica de reproducción.

En relación a la preocupación que tenían los artistas que producían obra gráfica original, por desvincularse de la obra de reproducción, destacamos una de las primeras reacciones —del crítico de arte Philippe Burty— publicada en la revista francesa *Gazette des Beaux-Arts* en 1861, refiriéndose en este caso, al medio litográfico:

---

24 VV.AA. *Diccionario del Dibujo y la Estampa. Vocabulario... Op. cit.* p. 83.

> No hay duda de que dentro de poco las hermosas litografías alcanzarán precios expresivos. Son la más espontánea reproducción del pensamiento del pintor y deben reflejar siempre tal pensamiento con la fuerza y virginidad de un dibujo original. Su tirada es más bien reducida.[25]

Estas manifestaciones pretendían desmarcar la obra de carácter original, de la de reproducción, así como la utilización de los procesos de estampación tradicionales, de los fotomecánicos o de carácter industrial. Avances tecnológicos que a mediados del siglo XIX, estaban siendo adoptados por numerosos editores para producir ediciones con el mismo concepto de reproducción de siglos anteriores, generalmente copiando o trasladando obras pictóricas al lenguaje gráfico.
En este sentido, debemos hablar de la «edición industrial» para denominar a aquellas tiradas de obra gráfica y —de carácter no artístico—, obtenidas a partir de medios fotomecánicos o por la industria conocida con el nombre de «artes gráficas».

En la época de expansión de los medios fotográficos, se dieron varios ejemplos de editores que combinaban los dos ejercicios editoriales: la edición de reproducción y la edición original. Martínez Moro ilustra este perfil, a través de la figura del editor Prowett quien diferenciaba claramente el proyecto editorial de obra gráfica original y el de obra de reproducción con una factura industrial:

> A principios del siglo XIX, cuando estaba comenzando a desarrollarse la moderna actividad industrial en torno a la impresión masificada, el editor británico Septimus Prowett prefería no abandonar el camino de la edición exclusiva, al menos en el proyecto que llevó a cabo con el pintor John Martin para la edición entre 1825 y 1827 del *Paraíso Perdido* de John Milton. En la publicidad de la misma, Prowett resaltaba el carácter excepcional de la obra, pues las ilustraciones eran grabados «auténticos» y «originales», esto es, realizados por el propio artista. Sin olvidar tampoco sus principios empresariales, el editor distinguía dos versiones en la edición que lanzaba al mercado, cada una de ellas de diferente valor: una limitada a las primeras cincuenta copias supervisadas directamente por el artista, y otra de carácter ilimitado, como un producto más convencional.[26]

Esta distinción se ha convertido en una práctica habitual en la edición contemporánea. Y aunque durante gran parte del siglo pasado, se han producido frecuentes abusos, produciendo tiradas de artistas de renombre —generalmente copias de pinturas—, muy largas y de baja calidad técnica, firmadas y numeradas como originales (con fin de sacar provecho económico), esta práctica es cada vez más rara, y existe la tendencia de editar series cada vez más cortas y cuidadas, ideadas y controladas por el artista que las firma[27].

---

25 BURTY, Philippe. Citado por: MELOT, Michel «Naturaleza y significado de la estampa» En: *El Grabado... Op. cit.* p. 113.

26 MARTÍNEZ MORO, Juan. *Op. cit.* p. 94.

27 Esta información se ha constado en la investigación de campo. La mayor parte de los talleres estudiados producen tiradas por debajo de los 100 ejemplares.

A mediados del siglo XX, algunos artistas comenzaron a interesarse y a apropiarse de las innovaciones técnicas de los medios fotomecánicos, no con la finalidad de reproducir sus obras, sino para aplicarlos a objetivos artísticos o experimentales, como medios válidos para la producción de obra gráfica original. Actualmente esta práctica está plenamente asumida, y son multitud los creadores que han adoptado los procesos digitales para producir su obra, con la posibilidad de conseguir infinitas impresiones de excelente calidad (siendo todas ellas, igualmente originales). Esto hace que nos planteemos nuevos interrogantes en torno a la necesidad de limitar una tirada. Javier Blas se posiciona claramente sobre esta cuestión, en su artículo: «Arte gráfico? crisis de una categoría»:

> Más allá de su función comercial, la firma y la numeración de la tirada carecen de defensa. Son convenciones impuestas por intereses mercantiles al servicio de la injustificada jerarquía de las categorías artísticas perpetuada por la crítica del arte y las leyes de mercado.[28]

En consecuencia, podemos concluir que la firma del autor y la limitación del tiraje, no son garantías de originalidad de una obra gráfica, sino que el aspecto determinante, que distingue la edición de obra gráfica original o de creación, de la edición de reproducción, es su concepción. En la obra gráfica original, la matriz —ya sea plancha, piedra, pantalla, taco o código binario (en el caso de una imagen creada digitalmente)—, es una creación artística creada genuinamente por el autor que controla las diferentes fases del proceso y desarrollo de la edición, y que a menudo es el resultado de una colaboración entre éste y un técnico-impresor, para obtener resultados óptimos.

En un presente, en el que muchos artistas se sirven de los procesos electrónicos en la producción de obra gráfica original, para la creación de sus imágenes, valoramos que es la intencionalidad artística y el planteamiento genuino del artista, lo que hace más que nunca, que una obra múltiple, sea también original.

28 BLAS, Javier. «Arte gráfico? crisis de una categoría» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Marzo, 2006. Núm.1. p. 8.

II LA EDICIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL

II.1. EL EDITOR DE OBRA GRÁFICA

Además del artista y el estampador, en la producción de obra gráfica original destaca la labor del editor, que abarca las siguientes tareas: la publicación de estampas, la financiación de la tirada y su difusión, y distribución comercial.
El editor suele establecer contratos con el estampador, el artista o con ambos, acordando las características específicas de la edición, las condiciones y el taller de producción, la tirada, el formato, los materiales de estampación (el papel, las tintas...), la distribución y la remuneración, entre otros factores.

La figura del editor de estampas está presente desde el Renacimiento y se encuentra fuertemente ligada a la historia del grabado de reproducción o interpretación, cuya función era —como hemos visto—, difundir por toda Europa estampas de reproducciones de pinturas, haciéndolas accesibles a muchos compradores que no podían adquirir obras únicas.
Según sostiene Michel Melot, el pintor, grabador y editor de estampas, Jêrome Cock, fue el primero en separar las tareas de producción de las tareas comerciales, introduciendo la división del trabajo en el siglo XVI, en la ciudad de Amberes[29] —recordemos que hasta entonces, lo habitual era que una misma persona ejerciera de marchante e impresor—.
Por lo tanto podemos afirmar que Cock fue el primer editor relativamente independiente, aunque estuviese dedicado mayormente, a la edición de reproducciones de obras de otros creadores.
Es a partir de ese momento, cuando comenzaron a ser habituales en las estampas, las distintas indicaciones con los nombres del dibujante, el grabador, el impresor y también el editor. El nombre de éste último, se anteponía al término en latín *E., Ex., Excudit., Excudebat, o Apud.,* e incluso a veces, al lado de su dirección comercial.

29 MELOT, Michel. *Op. cit.* p. 50.

Rosa Vives señala como ejemplo la mención del nombre del editor francés Bouchard, en la segunda tirada de la primera edición de *Las Cárceles* de Piranesi (1749-1760) seguido del lugar de distribución:

> «Invenzioni / Capric di Carceri / All Acqua Forte / Datte in Lvce / Da Giovani Bouchard» «In Roma Mercate / Al Corso»

Posteriormente, en las siguientes ediciones, en las que el artista pasó a ser su propio editor, Piranesi grabó una nueva inscripción:

> «Carceri / D´Invenzione / Di G. Batista / Piranesi / Archit / Vene»[30]

En el contexto del arte gráfico contemporáneo, el nombre del editor suele indicarse de diferentes maneras:

- En la justificación de la edición.
- En la filigrana del papel (Como en el caso de la *Suite Vollard* de Picasso, estampada en papel *Montval* con una filigrana con los nombres de Picasso y Vollard)[31].
- En las estampas con un sello en seco. Es una opción habitual cuando el editor y el impresor son una misma persona.

A continuación intentaremos aproximarnos a la figura del editor a través de algunos testimonios y el estudio de figuras representativas.
En relación al capítulo anterior, William M. Ivins Jr. nos propone a través de las siguientes descripciones, dos perfiles de editores, que diferencian la labor del editor de obra gráfica de reproducción, del editor de obra gráfica de creación.

> A diferencia del pintor o del grabador independiente, el editor de estampas era un empresario capitalista. Contrataba los servicios de artesanos que le hicieran los grabados que él almacenaba y publicaba. Hacer dinero era la única motivación que le impulsaba a penetrar en aquella actividad y pronto se dio cuenta de que las estampas más demandadas por los compradores eran las reproducciones de cuadros, cuadros que no estaban en condiciones de adquirir. Así comienza la historia del grabado de reproducción, cuya única ventaja será la difusión por toda Europa, primero del arte italiano y más tarde del francés, convirtiendo al Renacimiento y a los movimientos artísticos posteriores en estilos universales, y aumentando considerablemente la influencia sobre el resto del mundo de los países que dieron vida a tales movimientos. Pero el grabado de reproducción acabó radicalmente con las posibilidades creativas del grabador y condicionó la evolución de las técnicas de arte gráfico, elevando la talla dulce a la categoría de única técnica válida.[32]

30 VIVES, Rosa. *Op. cit.* p. 101.

31 *Ibídem.*

32 IVINS, William M. Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona. Gustavo Gili, 1975. p. 102.

La anterior cita pone de manifiesto el fuerte interés económico que impulsaba a los primeros editores, cuya preocupación se centraba en atender la voluntad de sus compradores, quienes demandaban copias de pinturas grabadas. Esta definición del editor difiere en parte de la que sigue, propuesta por el mismo autor, en relación al editor de creación —más cercano al editor contemporáneo que iremos descubriendo en este capítulo—, aunque preferentemente preocupado por las ventas.

> Manufactor-comerciante que a menudo no era grabador. Empleaba a otras personas para que le hicieran las estampas, cuyos temas no habrían de ser los que le interesaban a sus autores, sino aquellos otros que, en opinión del patrono se venderían mejor. Frecuentemente éste era el único interés que le llevaba a tal actividad. Algunos editores hacían que los grabadores trabajasen en sus propios talleres como si fueran mecánicos.[33]

Queremos tratar ahora, la descripción que hacen de su trabajo los propios editores; en este caso, profesionales plenamente comprometidos con la producción de obra gráfica de creación. El primer ejemplo que exponemos es el del editor Vollard, que deja constancia de la complejidad de sus tareas, a través de la siguiente cita en la que equipara —conversando con un ingeniero—, la complejidad de la producción de un libro de artista con la construcción de un edificio: «Figúrese que hay que conseguir que el autor, el ilustrador, el fabricante de papel, el preparador de la tinta, el impresor, el grabador y el editor, y qué sé yo qué más, formen, en cierto modo una sola persona»[34]. Esta declaración nos aproxima a las competencias del editor de obra gráfica original, que desempeña una labor comparable a la de un director de orquesta.

Tal y como veremos más adelante[35], actualmente existen muchos impresores que ejercen a la vez de editores, produciendo y promocionando la obra de artistas; este es el caso del contemporáneo Michel Woolworth. Transcribimos aquí una cita ilustrativa, en la que el impresor hace referencia a una de sus primeras experiencias en la edición de obra gráfica original:

> Justo en el inicio en el mundo de la impresión, sensible a como funcionaban los artistas, disgustado por las malas artes del mercado, el taller decidió cambiar las normas, producir ediciones, muy cortas y muy hermosas que simplemente quitaran el hipo. Imprimíamos apenas 20 o 30 copias de algo y ello implicaba mucho más que reproducir una imagen. Tuvo que hacerse con pureza, consiguiendo que los artistas se implicaran tan profundamente en el proceso que se convirtiera en una parte esencial de sus vidas. Al igual que la pintura, la escultura, el dibujo o incluso la cinematografía, el taller era simplemente una herramienta a su disposición, pero una que les permitió alcanzar determinados procesos de pensamiento distintos a cualquier otro. Trabajamos duro —muchas lágrimas, mucha sangre, mucho sudor— y surgieron cosas bellas y sorprendentes de todo eso. La identidad del taller se reveló como algo nuevo, independiente, rompiendo con las convenciones anterio-

33 *Ibídem*.

34 VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona. Galería Miquel Alzueta. 2007. p. 350.

35 Más adelante estudiaremos en mayor profundidad la figura del impresor-editor a través del modelo del taller-editora; v. VIII.7.

> res. El grabador consagró sus propias opciones: trabajando con los artistas apreciados por él, además publicándolos y distribuyendo el trabajo, montando exposiciones en galerías, librerías, ferias de arte, o en el mismo taller de impresión. Así fue como crecí, y así es como continúo. La única cuestión en la que los artistas han cambiado un poco es tal vez, por decir algo, en la forma en la que éstos realizan la matriz.[36]

Coincidimos plenamente con el concepto editorial de Woolworth y consideramos que su compromiso con los artistas, constituye un excelente ejemplo en la edición de obra gráfica contemporánea.

A continuación exploraremos algunas de figuras pioneras en la edición, que han contribuido a forjar la imagen del editor contemporáneo, como son: Alfred Cadart, Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler y Aimé Maeght.

II.1.1. Alfred Cadart

La actitud del primer editor que anteriormente nos describía Ivins, contrasta con la imagen del editor de grabado original, surgida en París en la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los pioneros en emprender este trabajo, fue Alfred Cadart (1828-1875), que estableció su negocio como editor en 1859, en la calle Richelieu de París. Su establecimiento atrajo a los principales artistas del momento y funcionó como un centro de vanguardia de arte gráfico, impulsando la creación y la distribución del grabado de creación.

En 1861, algunos pintores de la escuela de Barbizon apoyaron al editor, en su iniciativa de crear una sociedad colectiva que reivindicara el aguafuerte como medio para la creación de estampas originales. Así apareció *La Société des Aquafortistes*, formada por artistas pintores que se reunían en la editorial de Cadart, entre los que se encontraban Bracquemond, Corot, Courbet, Daumier, Delacroix, Latour, Legros, y Millet, entre una larga lista que llegó a alcanzar los cincuenta y dos artistas.

Además de esta larga nómina de creadores, la renovación del aguafuerte y el florecimiento de la estampa original frente al grabado de reproducción, fue posible gracias a la unión de críticos influyentes como Teófilo Gautier, Baudelaire y Burty, y especialmente a los excepcionales técnicos como el grabador Bracquemond, y el impresor Auguste Delâtre, que colaboraron en la producción de las ediciones de Cadart.

Entre las ediciones principales de éste, destaca la publicación mensual de la Asociación, compuesta por una serie de cinco aguafuertes originales de sus artistas que se vendían a través de suscripciones anuales de cincuenta francos. Las ediciones de Cadart se caracteri-

36 WOOLWORTH, Michael. En: *«¡Imprímelo, maldita sea!» Atelier Michael Woolworth, París.* Zaragoza. Ediciones de Fuendetodos/33. 2005. p. 9.

zaron por la utilización de la tinta negra y el papel vergé; y los papeles especiales (china y japón), para las pruebas *Avant la lettre*. Éstas se vendían en la editorial como pruebas *de lujo*, al doble del precio que las normales y serían el antecedente de lo que más tarde se conocería como *belle epreuve*[37].

II.1.2. Ambroise Vollard

Otra de las figuras claves en la edición de arte gráfico moderno, fue Ambroise Vollard (1866-1939), que ejerció una vasta actividad editorial artística, a principios del siglo XX, editando estampas, carpetas y libros de artista de los más significativos autores de vanguardia, ofreciendo una nueva visión de la obra gráfica más artística y contemporánea. Uno de sus mayores logros consistió en hacer que pintores no grabadores se acercaran a las técnicas de estampación como un medio artístico independiente de la pintura. El mismo Vollard nos dejó buen testimonio de su trabajo a través de su biografía *Memorias de un vendedor de cuadros*, especialmente el capítulo XII que dedica a la narración de la edición de grabados, cerámica, bronces y libros —«Ambroise Vollard, editor y autor»— que comienza con esta confidencia:

> Desde siempre me han gustado mucho los grabados. Apenas instalado en la calle Láffitte, hacia 1895, mi mayor deseo fue editarlos, pero pidiéndoselos a los pintores. «Pintor-grabador» es un término del que se ha abusado, aplicándolo a profesionales del grabado que no tenían nada de pintores. Mi idea consistía en pedir grabados a unos artistas que no eran grabadores profesionales.[38]

Su primera edición significativa fue una carpeta con doce litografías a color de Pierre Bonnard —*Quelques aspects de la vie de Paris*—, editada en 1895 y estampada y firmada por el artista en el taller de Clot. A pesar de su fracaso comercial, Vollard no se desanimó, y continuó editando carpetas y libros. En la carpeta *Les peintres Graveurs* (de 100 ejemplares, estampada también por Clot en 1896), Vollard reunió a artistas reconocidos como Fantin Latour, Odilon Redon, Renoir, y a artistas emergentes que experimentaron en el arte gráfico. La mayoría de las estampas eran litografías en blanco y negro y color, aunque también se incluyeron grabados y xilografías.

---

37 El concepto *belle epreuve* apareció descrito por primera vez en el prefacio al álbum de Cadart *L'Eau forte* en 1875 por Philippe Burty. En él, se discutía sobre los elementos que participaban en la obtención de una «bella estampa» al aguafuerte: el mordido de la plancha, la tinta elegida para la estampación, la manera de estampar, el papel empleado y el tamaño de éste en relación con la imagen, incluso la manera de secar la prueba. Así es como la *belle epreuve* o prueba rara, pasó a ser algo común y se unió al concepto de estampa original del pintor, del que hablábamos en el anterior capítulo (I). Para mayor información, consúltese el interesante texto de Juan Carrete y Jesusa Vega. CARRETE, Juan / VEGA, Jesusa. «El aguafuerte moderno: la Societé de Alfred Cadart». En: *Grabado y creación gráfica. Historia del Arte.* Madrid: Historia 16, nº 48. 1993. [En línea][Consulta: 22/07/2010] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/grabado-y-creacion-grafica-por-j-carrete-y-j-vega>

38 VOLLARD, Ambroise. *Op. cit.* p. 307.

Un año después, Vollard (fig. 1) editó una segunda carpeta también de 100 ejemplares de litografías a color, en la que repitieron la mayoría de los pintores de la anterior, y se sumaron otros como Toulouse Lautrec, Edouard Vuillard, James M. Whistler y Cézanne entre muchos otros. Aunque continuaron las dificultades en las ventas de las estampas, «a pesar de lo módicos que eran sus precios» —escribía Vollard—, «los aficionados siguieron sin interesarse y, veinte años después, esos álbumes no se habían agotado aún...»[39]. El editor generó un gran interés entre multitud de artistas que se sintieron muy atraídos por este medio de expresión, y continuó realizando encargos innovadores y arriesgados.
Entre estos últimos, destacó la edición de libros ilustrados (un total de veintidós) con los que Vollard consiguió gran brillantez. Apostó por los formatos novedosos como los libros de bolsillo, o los de seiscientos milímetros de Rouault.

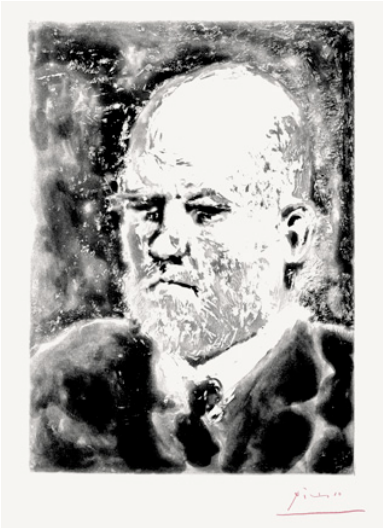


Fig. 1. *Retrato de Vollard I (Suite Vollard).* 1937. Pablo Picasso,
Aguatinta al azúcar, *lavis* con buril sobre papel Montval. 50,3 x 38,2 cm.

Respecto a su metodología de trabajo, Vollard cuidaba al máximo los detalles técnicos y los materiales para sus libros y estampas, buscando los mejores papeles fabricados a mano, en los que era habitual que llevaran la marca de agua del editor o del título del libro. Además, supo elegir a los estampadores más profesionales. Algunos con los que trabajó, fueron; Blanchard en litografía, Tony Bertrand en grabado en madera, y Louis Fort y Roger Lacourière en calcografía; aunque fue con Auguste Clot, con el litógrafo que mejores carpetas y libros realizó.

39 *Ibídem.*

A través de sus ediciones, Vollard reflejó las principales tendencias artísticas y literarias del momento: el simbolismo, a través de las litografías de Redon, Maurice Denis y Vuillard; el realismo de Pierre Bonnard; y el sintetismo de Gauguin y Bernard[40].

II.1.3. Daniel-Henry Kahnweiler

Junto a Vollard, existió otra figura clave en la edición de obra gráfica de principios del siglo XX, éste fue el alemán Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1976). Sin ninguna experiencia en el mundo del arte, Kahnweiler alquiló en 1907, un minúsculo local en la calle de Vignon de París, ya que como él mismo explicaba, quería ser marchante de cuadros, con un propósito semejante al de un director de orquesta: «Actuar como intermediario entre los artistas y el público, abrirles camino a los pintores jóvenes y evitarles las preocupaciones materiales. Si el oficio de marchante de cuadros tenía una justificación moral, sólo podía ser esa»[41].

Mientras los impresionistas comenzaban a triunfar, Kahnweiler decidió apostar por el arte más desconocido, comprando obras de los creadores más jóvenes de su generación (Maurice Vlaminck, André Derain, George Braque, Pablo Picasso, Kees van Dongen, Fernand Léger, Juan Gris...), buscando coleccionistas, y editando libros de escritores noveles, a los que encargaba textos para la producción de libros junto a ilustraciones de sus artistas.
En 1911 publicó su primer libro de artista; *Saint Martorell*, creado a partir del encargo de un libro al poeta Max Jacob y de cuatro grabados a modo de ilustraciones encargadas a Picasso.
En los libros de Kahnweiler, se aprecia una clara voluntad de conjunción entre la labor del artista y la del escritor. El mismo editor explicaba que mantenía un planteamiento muy diferente al de Vollard, en la edición de libros de artista: «Las ediciones admirables de Vollard eran nuevas ediciones de textos antiguos, mientras que yo siempre publiqué primeras ediciones, generalmente de escritores que nunca habían sido publicados».[42]

A Kahnweiler le debemos el mérito no sólo de haber descubierto a los cubistas, sino de haberles animado en su actividad creadora, apoyándoles por medio de contratos de exclusividad en los primeros años de su carrera, que nos han dado acceso a obras claves del

40 Para más información consúltese: CARRETE, Juan / VEGA, Jesusa. «Un editor de estampas mod...» *Op. cit.*

41 VICENT, Manuel. «Kahnweiler: Una mina de oro en París» En: *Mitologías*. Madrid. Alfaguara, 2012. p. 192.

42 CARRETE, Juan. «El grabado, la litografía, los talleres, los editores, los autores, los artistas, los bibliófilos y... Picasso» En: VV.AA. *Picasso y los Libros*. Valencia. Fundación Bancaja. 2006. [Consulta: 12/03/2013] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/picasso-y-los-libros>

arte contemporáneo. Con esto, podemos afirmar que su trabajo como editor, ha sido indispensable para la actual comprensión de la historia del arte.

II.1.4. Aimé Maeght

Formado como litógrafo, Aimé Maeght (1906-1981), comenzó a trabajar en una imprenta de Cannes, donde descubrió su principal vocación: la edición de libros de arte. Tras la guerra, Maeght fundó junto a su mujer, un establecimiento dedicado a la venta de litografías, pinturas y a la realización de ediciones artísticas, bajo el nombre de *Arte naturaleza híbrida*. Su condición híbrida se interpretaba por el uso de un doble sistema de impresión que combinaba las estampas originales —generalmente realizadas en hojas sueltas—, con la impresión industrial del resto de la publicación, que debido a su vocación divulgativa producía tiradas muy elevadas. Las ediciones artísticas se elaboraban con procedimientos de estampación artesanales, y contenían textos e ilustraciones realizadas por un artista que dirigía y controlaba todo el proceso. Se cuidaban todos los aspectos de la edición, desde la calidad del papel a la encuadernación, pasando por la composición tipográfica y por supuesto la estampación, para la que Maeght contó con reputados técnicos como Fernand Mourlot, Marcel Durassier, Robert Dutrou, o el español Joan Barbarà[43].

Su amistad con Henri Matisse impulsó el interés de Maeght por las ediciones de arte, y le animó a que emprendiera proyectos editoriales como el de *Pierre à Fou*; una colección de volúmenes de escritores antológicos, ilustrado cada uno por un artista. En 1946, el editor inició uno de sus principales proyectos: convertir los catálogos de las exposiciones de su galería en ediciones originales de carácter monográfico en torno a un artista; bajo el título de *Derrière le miroir*. Aunque se publicaba en tiradas muy amplias, su calidad era excelente y el catálogo constituía una creación artística en sí misma, que constituyó un fenómeno raro en el panorama artístico de posguerra en Francia[44].

Entre 1946 y 1982 se publicaron doscientos cincuenta y tres números, en los que participaron unos cincuenta autores; entre ellos, críticos de arte, filósofos, poetas como Tristan Tzara o Paul Éluard, y artistas como Matisse, Joan Miró, Alberto Giacometti, Picasso, Fernand Lèger, Alexander Calder, Eduardo Chillida, etc.

En 1964, Maeght inauguró una gran fundación con sede en Saint Paul de Vence, un espacio enfocado a la creación y exhibición de obras, que invitó a numerosos artistas a trabajar

43 Más adelante exploraremos la trayectoria como estampador de Joan Barbarà, v. VII.2.2.3.

44 Para más información sobre el editor, véase el artículo: LLORENS, Tomàs. «Reconstruir el arte moderno en el París de la postguerra. La Galería Maeght 1945-1964» En: *Revisiones*. Pamplona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2008. Núm. 4. pp. 15-38.

en sus instalaciones entre las que se encontraba un taller de grabado con prensas de gran formato. Allí trabajaron por ejemplo, Miró, Chillida y Antoni Tàpies.
Animado por Miró, Maeght abrió en Barcelona una galería, en 1973; y un taller, en 1977, donde difundió obra gráfica de artistas españoles[45].
La figura de Aimé Maeght, supuso un ejemplo poco común, que aunó las tareas de producción, edición y exhibición de arte gráfico.

Una vez estudiadas algunas de las figuras pioneras en la edición de obra gráfica original, queremos insistir en la importancia de la labor del editor como pieza fundamental en la producción y difusión del arte gráfico, ya que gracias a su trabajo, numerosos artistas pudieron acercarse a técnicas que sólo estaban al alcance de unos pocos, motivándoles además, en la experimentación y la creación, logrando dar un empuje decisivo al desarrollo del arte gráfico.
Además, apreciamos en estos editores, planteamientos de trabajo muy similares a los actuales, por lo que podemos considerarlos responsables, en gran medida, del asentamiento de las bases del trabajo de colaboración; estableciendo un trato directo con los impresores y los artistas, e invitando a éstos últimos, a acudir al taller para la realización de sus ediciones[46]. Asimismo, debemos señalar también, lo significativo que fue su trabajo como difusores de arte gráfico, potenciando el coleccionismo y la aparición de nuevos canales de venta y edición de arte gráfico que estudiaremos seguidamente.

II.2. LA EDITORA DE ARTE GRÁFICO. TIPOLOGÍA DE EDITORAS DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL

La editora de arte gráfico se encarga de la producción de ediciones de obra gráfica original de artistas —seleccionados generalmente por el propio editor—, así como de la distribución y comercialización de éstas. Para ejercer esta labor, el editor suele coordinar el trabajo entre el artista y el taller de estampación.

45 A comienzos de los años ochenta, coincidiendo con la muerte del editor, se produjo una transformación en la galería española que, bajo el nombre de «Maeght-Lelong» acabaría por escindir su actividad y la de los talleres de obra gráfica. Véase: FRANCISCO GUINEA, J. M. «Palazuelo. El número y la estampa en el MGEC Museo del Grabado» En: *Revista de Arte* [En línea] [Consulta: 23/2/2014] Disponible en: <http://www.revistadearte.com/2010/09/13/palazuelo-el-numero-y-la-estampa-en-el-mgec-museo-del-grabado/>

46 En ocasiones era el propio editor quien acudía al autor, facilitándole la matriz para que trabajara cómodamente en su estudio. Esta implicación se percibe en las memorias de Ambroise Vollard, en las que el mismo editor relata que en una ocasión acudía a casa de Paul Cézanne con una piedra litográfica que le llevaba con su ayudante, para animarle a dibujar. Véase: VOLLARD, Ambroise. *Op. cit.* p. 309.

Actualmente la labor de edición de arte gráfico puede ser ejercida por un taller de estampación, por una galería de arte gráfico, o por un artista que se autoedita, produciendo sus propias ediciones; aunque también puede darse una mezcla de las anteriores. A continuación estudiaremos los diferentes modelos de editoras, exponiendo algunos ejemplos representativos.

II.2.1. La galería como editora

Este modelo de editora emerge a principios de los años sesenta por galeristas preocupados por la difusión de obra gráfica.
Creemos oportuno citar como ejemplo ilustrativo de esta categoría, a Leo Castelli (1907-1999) por ser uno de los más influyentes galeristas de la segunda mitad de siglo XX. En 1968, fundó junto a su mujer Toiny, en el Soho de Nueva York, la *galería-editora* Castelli Graphics, un espacio dedicado a la edición de arte gráfico, de la mayor parte de los artistas con los que había trabajado. Castelli colaboró con los mejores talleres, especialmente con el Gemini G.E.L. de Los Ángeles, junto con quien editó obra de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, etc., y fueron varios los artistas que expresaron su reconocimiento y gratitud, inmortalizando al galerista en su obra gráfica[47] (fig. 2) .

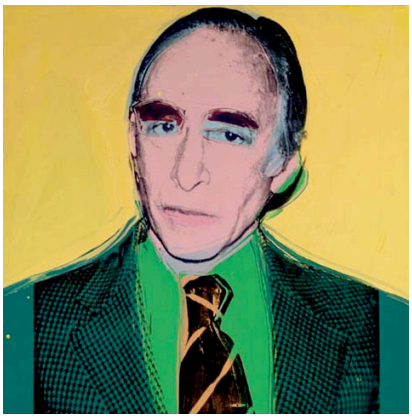


Fig. 2. *Leo Castelli.* 1965. Andy Warhol.

Entre las galerías españolas pioneras en editar obra gráfica original, podemos destacar a comienzos de los setenta, la galería Juana de Aizpuru en Sevilla, y Estiarte y Sen en Ma-

47 Para más información sobre la actividad del galerista, veáse: COHEN-SOLAL, Annie. *El galerista Leo Castelli y su círculo.* Madrid. Turner, 2011.

drid. Ésta última también contó con taller, y además de ser de las más tempranas en editar serigrafías, lo fue también en difundir ediciones mediante el sistema de suscripción de socios[48], una práctica muy habitual en los diferentes formatos de editoras contemporáneas de arte gráfico en España.

Actualmente, las galerías-editora especializadas en obra gráfica son las principales encargadas de la distribución de obra gráfica original.

II.2.2. El taller como editora

Los talleres dedicados a la edición proporcionan asistencia técnica y humana al artista en la realización de su obra, y además se encargan de la difusión, la distribución y la comercialización de la misma.

Actualmente, son muchos los talleres de estampación que se ocupan periódicamente de la edición de parte de la obra gráfica que estampan[49]. En ocasiones realizan coediciones y se reparten la edición con el artista editado. El taller se queda con un porcentaje de la edición, y entrega el resto al artista. Este porcentaje puede ser muy variable y se establece de mutuo acuerdo entre ambas partes.

El taller difunde la obra editada a través de diferentes vías; como ferias de arte gráfico, internet, y en muchos casos, mediante venta por suscripción de socios, que adquieren estampas a través del pago de cuotas mensuales.

Algunos de los talleres que cuentan con galería, suelen estampar ediciones de los artistas que exponen, promocionando al mismo tiempo la obra editada.

Este modelo de organización, en el que se da un proyecto de colaboración entre el editor, el artista y el técnico-impresor, se conoce como «taller-editora», y ha sido crucial en la producción de arte gráfico contemporáneo. Tal y como explica Mónica Gener en su tesis sobre el Grupo Quince[50], los inicios de este modelo de edición vinculada al taller, se desarrollaron en Norteamérica. La autora, señala el taller de George C. Miller Workshop, como uno de los precursores de esta actividad, que se inició a partir de la solicitud de ayuda técnica por parte de un artista, al litógrafo comercial George C. Miller. Esta colaboración asentó precedente y con el tiempo muchos artistas buscaron el asesoramiento del litógra-

48 Véase: AGUILAR MORENO, Marta. *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960 - 1990.* [Tesis Doctoral] Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de BB.AA., 2005. p. 71. [Dirección: Álvaro Paricio Latasa]. Más adelante, en el capítulo dedicado a los talleres españoles, volvemos a hablar sobre esta Galería-Taller, v. VII.2.1.5.

49 Cabe puntualizar que aquí hacemos referencia a los talleres-editoras a nivel internacional, ya que la relación de talleres que editan obra gráfica, desciende considerablemente en el caso de los talleres españoles. En el Directorio de Talleres que se presenta como anexo, hemos apuntado los talleres que funcionan como editora; v. Tomo II.

50 Consúltese: GENER, Mónica. *La actividad gráfica del Grupo Quince.* [Tesis Doctoral] Madrid. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 2013. p. 17. [Dirección: Margarita Mª González].

fo, lo que llevó a Miller a fundar en 1917, su propio taller —el primero del país especializado en litografía artística—. Durante los años treinta, el taller produjo varias ediciones de artistas que aunque no trascendieron en el mundo del arte, sí lo hicieron en el de la gráfica, ya que Miller enseñó a una generación de estampadores a través de su taller y de escuelas como el Pratt Institute y la School for Printer Makers[51].

II.2.2.1. Pratt Contemporaries Graphics Arts Center

Otro de los primeros modelos de taller-editora lo encontramos en la artista Margaret Lowengrund y en su galería neoyorquina The Contemporaries, dedicada a la obra gráfica de artistas americanos contemporáneos. La galería disponía de una pequeña habitación con un tórculo y una prensa litográfica donde Lowengrund realizaba sus propias ediciones y las de otros artistas. En 1956 se asoció con el Pratt Institute para el establecimiento de un taller en Woodstock, que originó el Pratt Contemporaries Graphics Arts Center y contó con la colaboración del estampador Michael Ponce de León.
El planteamiento de Lowengrund resultó muy innovador ya que unía dos propósitos: por una lado, el trabajo en colaboración con el artista en la realización de su obra gráfica, y por otro lado, la posibilidad de exponer y comercializar las ediciones del taller a través de su galería de arte[52].

II.2.2.2. Editions Alecto Ltd.

Queremos destacar también el trabajo de la editora-taller Editions Alecto Ltd., surgida a diferencia de las anteriores, a este lado del Atlántico y a partir de la actividad editorial.
Su origen se debe a Michael Deakin y Paul Cornwall-Jones; dos emprendedores universitarios ingleses, que se dedicaban a la venta de obra gráfica. En 1962, Deakin y Cornwall-Jones se unieron a cuatro compañeros más, con los que fundaron Editions Alecto Limited. Desde sus inicios como editores, se comprometieron a facilitar los medios para que los artistas británicos, explorasen con libertad el potencial artístico de los medios gráficos y a difundir los resultados a un amplio público inglés y extranjero[53].

---

51 *Ibídem.*

52 Véase: GENER, Mónica. *Op. cit.* p. 19.

53 Véase: DONSON, Theodore B. *Prints and the Printmarket*. New York. Thomas Y. Crowell Company. 1977. pp. 217-218.

Los socios de Alecto acordaron que sus ediciones antepondrían los valores estéticos sobre los beneficios económicos, promoviendo a jóvenes artistas emergentes de la ciudad de Londres y de escuelas de arte regionales, prestándoles apoyo y equipo necesario para desarrollar sus ideas no convencionales.
Buen ejemplo de ello, lo constituye una de sus primeras ediciones que encargaron al joven David Hockney: *The Rake´s Progress,* una serie de dieciséis aguafuertes, en la que se percibe más preocupación por inquietar, que por satisfacer el gusto público, y que además ganó el primer premio de la Bienal de París de 1963 (fig. 3).



Fig. 3. David Hockney trabajando en el taller de Editions Alecto en Londres y una de sus estampas pertenecientes a la serie *The Rake´s Progress*. 1963.

Ese mismo año, Alecto organizó una exposición en Londres que se convertiría en un referente del arte gráfico contemporáneo a nivel internacional, y patrocinó su primer *tour* europeo de la nueva gráfica británica, cuyo catálogo trilingüe decía: «Las únicas obras artísticas originales, cuyo precio las hace asequibles a un gran público»[54]. Este éxito les llevó a fundar un taller donde producir sus propias ediciones. En 1964, Alecto transformó una antigua destilería, en un moderno centro arte gráfico que contaba con un taller de grabado, litografía y serigrafía y habitaciones para alojar a los artistas invitados.

En pocos años, Alecto estaba produciendo, editando y promocionando al mismo tiempo, ediciones de los británicos Allen Jones, Eduardo Paolozzi, Bernard Cohen, Richard Hamilton y de artistas extranjeros como Josef Albers, Claes Oldenburg y Jim Dine.
Además de ser pionera en la producción, promoción y venta de obra gráfica a comienzos de los años sesenta, Editions Alecto, contribuyó de manera muy significativa a exportar gran parte de obra gráfica del Pop Art británico al resto de Europa y a América, proyec-

54 *Ibídem.* [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «The only original works of art, whose price makes them available to a major section of the community».

tando a sus artistas a nivel mundial y produciendo algunas de las imágenes gráficas más influyentes del siglo XX.

Además de estos ejemplos no podemos dejar de mencionar, dentro de esta categoría de taller-editora, el taller Universal Limited Art Edition (ULAE), formado por Tatyana Grosman en 1957, así como los legendarios Tamarind Lithography Workshop y Gemini G.E.L. (Graphics Editions Limited), ya que a través de su condición de taller-editora y galería, fueron los responsables de la renovación del arte gráfico norteamericano.
Dada la envergadura de estos últimos talleres, abordaremos su estudio más detalladamente en el capítulo dedicado al estudio de talleres internacionales[55].

II.2.3. El artista como editor

Aunque ha sido una práctica muy poco frecuente hasta los primeros años del siglo XX, en la actualidad, sí que existen numerosos ejemplos, de que artistas que cuentan con taller de estampación y poseen conocimientos técnicos en los procesos gráficos, lleven a cabo sus ediciones; bien en su propio taller, bien alquilando otros espacios que disponen de la infraestructura necesaria y asistencia técnica[56].
En estos casos, los artistas acometen la distribución principalmente de dos maneras:

- Editando para un intermediario, que puede ser un galerista, un editor o un taller de estampación.
- Autoeditándose y financiando todos los gastos de la edición, y en la mayoría de los casos encargándose también de la estampación. En este caso, uno de los mayores obstáculos, es la difusión y la salida al mercado. Muchas veces distribuyen sus ediciones en el propio taller, entre conocidos y clientes, a través de internet, o vendiendo las ediciones a grandes distribuidoras de obra gráfica original que compran ediciones completas directamente a los artistas, y las promocionan a través de internet, en sus galerías o en diferentes establecimientos de venta de obra gráfica.

Aunque en el trabajo de campo trataremos algunos ejemplos de artistas-editores, podemos señalar a Rembrandt como uno de los artistas pioneros en asumir la edición de sus

55 En esta página, nos limitamos solamente a citar estos talleres, ya que nos ocuparemos de su estudio en el capítulo dedicado a los «Modelos de Taller Internaciones»; v. cap. VI.

56 Estos artistas se analizan más adelante en el trabajo de campo, v. VIII.5.

propias estampas. Ya que en el curso de su carrera, el artista llegó a realizar cientos de grabados que, a pesar de no contar con patrocinadores ni mecenas, alcanzaron gran celebridad durante su vida. Esta independencia fue precisamente lo que dio a su obra una absoluta libertad creativa[57].

57 Consúltese: PERALES, Rosa. *Rembrandt, impresiones de un genio*. 2012 [En línea] [Consulta 2/2/2015] Disponible en: <http://www.culturallascondes.cl/home/rembrandt-impresiones-de-un-genio.html>

III LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL. EL TÉCNICO IMPRESOR

Si en el capítulo anterior nos hemos ocupado del estudio de la edición de estampas, aquí nos detendremos en su ejecución, en la figura del técnico-impresor y el papel que éste desempeña. Abordaremos las dimensiones de su trabajo, que transita entre la técnica y el arte; y de acuerdo a los distintos procesos gráficos, distinguiremos los diferentes perfiles de técnicos, explorando además, su implicación y experiencia de colaboración con el artista a través de figuras destacadas.

III.1. LA DIALÉCTICA ENTRE ARTE Y TÉCNICA EN LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL

Tal y como afirma Richard S. Field[58], una estampa es siempre resultado de la unión del arte y de la tecnología, y a diferencia de otros géneros como el dibujo, en el arte gráfico se valoran criterios no sólo estéticos, sino también aspectos técnicos y mecánicos como su estructura y su textura.

La dimensión colectiva del arte gráfico, radica en la dualidad y la dependencia recíproca de sus resultados: la matriz y la estampa. Éstos son producto de la conjunción de dos actividades, que requieren conocimientos procesales específicos: por un lado el trabajo sobre la matriz, que aunque no es el producto final en sí mismo, es depositaria del trabajo creativo por parte del artista y del trabajo técnico por parte del experto que la prepara para la estampación. Y por otro lado, el segundo proceso adicional; su estampación que

58 FIELD, Richard S. En: MELOT, Michel. *El Grabado. Historia de... Op. cit.* p. 190.

también requiere de las habilidades del técnico estampador o impresor. En palabras de Javier Blas:

> Nada comparable sucede en otros géneros del arte, ya que la aplicación de recursos técnicos sobre la materia tiene su culminación en la propia obra. Es decir, la materia intervenida conforma la esencia física del objeto artístico. A diferencia de otros géneros, los sistemas de distinta índole y complejidad aplicados en el arte gráfico, desembocan ciertamente, en objetos con valores plásticos indiscutibles, pero ellos —las matrices—, no son productos definitivos. Aun exigen un proceso autónomo adicional aunque complementario: su estampación.
> La estampa resulta, pues, de la suma de un doble acto, confluyen en ella dos acciones autónomas pero dotadas de interrelación. La matriz encuentra su razón de ser en su capacidad para concebir, lo que significa que sin ella no existiría la estampa. Pero el nacimiento de una estampa requiere de manos expertas que faciliten la unión con el papel y les obliguen a ceder su inmaculada superficie a una imagen que nunca volverá a desprenderse.[59]

Por consiguiente, en la creación de la obra gráfica original conviven dos factores: el de creación, que lleva a cabo el artista realizando una imagen en la matriz, y el factor técnico, ejecutado por el experto grabador, litógrafo, serígrafo, etc., a través del procesado de la matriz y en muchos casos, también de su posterior estampación.
Es en el segundo proceso, donde el artista necesita de los conocimientos y habilidades de un técnico experto, dando así lugar a una necesaria colaboración entre ambos:

> [...] el autor del pensamiento primigenio requiere habitualmente de otras manos. Se genera así una maravillosa transferencia de conocimientos entre una necesidad mental expresiva y la experiencia de los dedos, pero cada cual, y he aquí una de las mayores virtudes del arte gráfico, pertenece a individuos diferentes.[60]

Si revisamos la definición de «estampador» en el *Diccionario del Dibujo y de la Estampa*[61]*,* observaremos que entre las aptitudes propias del estampador, se contempla, además de la destreza y la habilidad técnica, la sensibilidad. Asociamos la sensibilidad al trabajo más creativo generado por el artista, y apreciamos la labor creadora dentro de la figura del técnico-estampador en la medida de que también es artífice-creador de esas estampas.
En relación a esta interrelación de arte y técnica, encontramos una sugerente reflexión de Martínez Moro sobre el significado de la «técnica» en el ámbito de la creación artística[62]. El autor explica que la noción de «técnica» que empleamos actualmente, proviene de la antigua Grecia (de la palabra «TÊCHNE»). Único término que se empleaba tanto para designar los oficios artesanos como lo que entendemos como artes mayores, puesto que el

59 BLAS, Javier. «Manos. Un elogio de la Estampa» En: BARBARÀ, Tristan. *50 Años del taller de grabado Joan Barbarà.* [catálogo] Barcelona,Taller Barbarà 46. 2002 p. 26.

60 BLAS, Javier. «Manos... *Op. cit.* p. 24.

61 Consúltese la definición de estampador en el siguiente apartado III.1.

62 Véase: MARTÍNEZ MORO, Juan. *Op. cit.* pp. 37-38.

artesano era un aspecto particular dentro de la figura del creador. Para ejemplificar esta dualidad, el autor cita a Frontisi, quien pone como ejemplo el mito griego de Dédalo; héroe artesano y artista por antonomasia, que como técnico, representa el equilibrio entre los extremos implicados en el hecho creativo: así su mito se desenvuelve entre actividades opuestas como son mostrar y ocultar, crear y destruir, significando que «...aquel que ostenta la habilidad manual, se caracteriza esencialmente por sus cualidades intelectuales».[63]

En este mismo sentido, podemos recordar a los primeros grabadores de la historia, que ejercían a la vez de artistas, grabadores, estampadores y editores. Uniendo así el trabajo intelectual y las habilidades manuales. Un hecho que según nos cuenta el historiador Michel Melot, ha dejado huella en el artista gráfico actual:

> El personaje del grabador, oscilará siempre entre el obrero y el artista, e incluso hoy cuando en él prevalece de forma exclusiva la condición de artista, siguen quedándole huellas arqueológicas por así decir, de su antigua situación de obrero.[64]

El intelectual Raymond Williams atribuye la brecha y división definitiva entre el artesano y el artista, a la exclusión de los grabadores ingleses por parte de la New Royal Academy de Londres, en el siglo XVIII. Momento a partir del cual, el artesano quedó socialmente apartado del trabajo intelectual, imaginativo y creativo[65].

A partir de estas reflexiones valoramos que ambas tareas —artística y técnica— están íntimamente relacionadas y en ocasiones resulta imposible delimitar una frontera clara entre el artista y el técnico, ya que ambas figuras se complementan entre sí, se alimentan mutuamente aportando ideas y soluciones; siendo la colaboración entre ambas, determinante para la obtención de los mejores resultados.

III.2. EL CONCEPTO DE COLABORACIÓN ENTRE ARTISTA E IMPRESOR

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, se deriva que la complejidad procesual en la producción de arte gráfico, hace necesaria la colaboración de un técnico experto que asesore y asista al artista en las diferentes fases del proceso de producción.

---

63 FRONTISI, Françoise en Ives Bonnefoi (Coord.) *Diccionario de las mitologías*. Barcelona. Destino, 1996. p. 304 [Trad. de Mite Solano]. Citado en: MARTÍNEZ MORO, Juan. *Op. cit.* pp. 37-38.

64 MELOT, Michel. *Op. cit.* p. 41.

65 RAYMOND, William. Citado por: GILMOUR, Pat. En: VV.AA. *Tamarind: Fourty Years*. Alburquerque. Tamarind Institute. Marjorie Devon. 2000, p. 39.

Para entender mejor el concepto de colaboración entre técnico y artista, hemos recopilado algunos testimonios de impresores acerca de su práctica de colaboración.

El impresor danés Niels Borch Jensen reflexiona en un interesante artículo —«El mundo del grabador»— sobre el papel que desempeña el grabador y el trabajo de colaboración con el artista en la producción de arte gráfico, donde se menciona de nuevo la dimensión creativa del técnico:

> La relación entre el artista y grabador puede adoptar diversas formas. A algunos artistas les gusta trabajar con diferentes grabadores, y utilizan los diferentes talleres como punto de partida para nuevos experimentos, mientras que otros prefieren trabajar con el mismo grabador a fin de lograr mayor concentración y precisión en su trabajo. La colaboración puede ser a veces totalmente armónica, y otras una especie de duelo con desafíos constantes y recíprocos. Hay un elemento común en todas las formas de trabajo en colaboración: cuando sale bien, ambas partes se dan cuenta de que han avanzado más de lo que habían esperado al empezar la colaboración.
>
> La colaboración entre ambos es un terreno extraño y mágico en el que el grabador debe estar totalmente presente y concentrado, y a la vez dejarse llevar lo más posible por el universo del artista. Cuando sale bien, suele ser a menudo una experiencia tranquila y muy intensa. Me imagino que los actores y los músicos se encuentran en una situación parecida en su trabajo, pues por una parte transmiten un material perteneciente a otra persona, y por otra, tienen la posibilidad de desarrollar su talento y cualidades.[66]

Como vemos al final de esta cita, la dependencia recíproca entre artista y técnico, suele compararse a menudo con la del creador musical y el músico intérprete. El primero es el «cerebro», el creador de la melodía o de la imagen (en el caso de la creación gráfica) mientras que el segundo es quien la interpreta, las manos que ejecutan dicha melodía o que llevan a cabo la estampación, interpretando de una manera única y personal. Y es precisamente, en estas variaciones y peculiaridades de cada intérprete, donde radica el valor único y por lo tanto también artístico del estampador. Martínez Moro lo describe con estas palabras:

> A partir del modelo que ejerce la estampación a la plástica moderna, podemos considerar que su ejercicio se trata en realidad de un arte de interpretación. El estampador es, por decirlo de algún modo, compositor e intérprete, o, expresado de otra manera, lector y traductor, pues lleva a cabo un ejercicio creativo a la vez que interpretativo.[67]

Del ejercicio de interpretación musical, nos habla también el impresor Borch Jensen:

> Dos grabadores diferentes, harán siempre reproducciones diferentes, a pesar de trabajar con el mismo artista, la misma plancha, los mismos colores, etc., igual que dos músicos tocan de manera

66 JENSEN, Niels Borch. «El mundo del grabador» En: *Panorama Gráfico Internacional - Taller de Niels Borch Jensen*. [Catálogo] San Sebastián. Museo de San Telmo-Ciudadela, Pabellón Mixtos. 2001. p. 10.

67 MARTÍNEZ MORO, Juan. *Op. cit.* p. 69.

> diferente la misma pieza musical a pesar de tocar el mismo instrumento. En ambos casos están transmitiendo una obra que ha creado otra persona. Esto no significa que no sean importantes —que pueda haber una gran variación en cuanto a la calidad de su trabajo—, pero apunta quizás a que se trata de profesiones en los que se precisa cierto grado de lealtad y humildad para alcanzar auténticos logros.[68]

Para que se produzca una «buena interpretación» del trabajo del artista, es necesario que además exista una buena comunicación entre el artista y técnico impresor, tal y como explica el impresor y editor Michael Woolworth:

> Los artistas tienen que compartir sus intenciones artísticas con el impresor, desde el formato, el color, la superficie, el tipo de papel, hasta los propios gestos, toques o algo que probablemente no están acostumbrados. El pintar o dibujar son tareas solitarias, pero en el arte gráfico uno tiene que comprometerse y adaptarse, para entender los efectos potenciales y sacarles más provecho, para exigir al impresor más allá de la razón.[69]

Sobre el compromiso por parte del artista al que se refiere Woolworth, coinciden un buen número de impresores, que subrayan la importancia que tiene la implicación y participación del artista durante el proceso de trabajo, a lo que se une el conocimiento de la obra del artista por parte del impresor, que facilita la interpretación de la que antes hablábamos.

En relación a esto último encontramos ejemplos de leales colaboraciones, como la experimentada durante veinticinco años entre el artista Lucian Freud, y el maestro impresor Marc Balakjian del *Studio Prints de Londres*. El grabador hablaba así de su colaboración con el artista:

> Una vez que la plancha está conmigo, y Lucian me ha trasmitido lo que imagina, puedo empezar a trabajar. No siempre es fácil producir las estampas como él las siente, incluso hay veces que su idea no funciona bien. Pero me facilita una guía para averiguar la forma de conseguir que las estampas tengan el poder y la profundidad emocional que él necesita. Todo el proceso es un trabajo con los tonos, con la oscuridad [...][70]

La comunicación fluida entre artista e impresor unida al hecho de que el primero conozca las técnicas gráficas, y el segundo esté familiarizado con la obra y la metodología de trabajo del artista, da como resultado una simbiosis entre artista y técnico que se materializa en las mejores estampas. Por eso creemos firmemente que cuando esto sucede, tanto artista como impresor deberían firmar la edición.

---

68 JENSEN, Niels Borch. *Op. cit.* p. 13.

69 WOOLWORTH, Michael. *Op. cit.* p. 16.

70 DAVIES, Paul y URIBARRI, Ana. «Lucian Freud, la metafísica del trazo» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. 2008. Núm.14. p. 28.

III.3. LA FIGURA DEL TÉCNICO-IMPRESOR

La presencia y significación del técnico-estampador ha variado a lo largo del tiempo y el espacio. Si nos remontamos a los inicios de la producción de estampas, podemos apreciar que eran los primeros artistas, los que realizaban sus propios grabados[71], desempeñando ellos mismos la labor del artista, el grabador y el estampador, hasta la introducción en el siglo XVI de la división del trabajo que distinguía a las distintas personas involucradas en la producción de una estampa; el dibujante, el creador de la imagen, el fabricante, el editor, el grabador y el estampador. Éste último firmaba la estampa tras la inscripción *Formis*[72].

Esta clara división de funciones, nos recuerda el carácter plural del proceso de la producción de estampas en el Japón del periodo Edo[73], donde también existía una fuerte interdependencia entre el editor, el artista y los grabadores que trabajaban en la creación de los grabados xilográficos en talleres separados, pero que dependían de las destrezas de unos y otros.

Ya en el siglo XIX, el litógrafo contó en Francia con una destacada notoriedad hasta finales de siglo, y su nombre estaba presente a la derecha del nombre del artista, tras el prefijo *Lith*. Esta situación contrasta con el ensombrecimiento que vivió el estampador calcográfico francés durante la segunda parte del mismo siglo, a consecuencia del surgimiento del concepto y la figura del «pintor-grabador», que puso de moda la idea de que debía ser el mismo artista el que debía ejecutar enteramente el proceso de realización de la obra gráfica original, para que ésta se considerara como tal; a pesar de que como señala Juan Carrete: «Como ocurre hoy en día, la creación era más debida a la sabiduría y habilidad del técnico y el estampador que a los conocimientos del que posteriormente firmaba el resultado».[74]

Actualmente, encontramos impresores que defienden su labor creadora en la parte técnica del proceso y estampan su firma con un sello en seco en las estampas producidas en su taller, dejando así constancia de su participación en la edición. Este hecho resulta poco común especialmente en España, donde existe un cierto menosprecio a la labor del técnico-impresor, que en raras ocasiones es mencionado en la justificación de la edición, a di-

71 Nos referíamos a éstos en el apartado anterior, v. III.II.

72 Véanse las inscripciones utilizadas por los distintos participantes en la producción de una estampa, en: II.1. y III.3.

73 El periodo Edo se desarrolló en Japón desde comienzos del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX (1603 - 1867). Durante ese tiempo la xilografía vivió una época de gran esplendor gracias a la Estampa Ukiyo-E.

74 VV.AA. Carrete, Juan. «El grabado, la litografía, los talleres, los editores, los autores, los artistas, los bibliófilos y...Picasso» En: *Picasso y los Libros.* Valencia. Fundación Bancaja. 2006. [En línea][Consulta: 12/03/2013] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/picasso-y-los-libros>

ferencia del nombre del artista, cuya firma tiende a sobrevalorarse. No obstante, tal y como veremos más adelante, existen talleres como el Tamarind Institute de Alburquerque, que dieron un nuevo significado a la figura del maestro impresor, dotándole de la categoría de «graduado» y equiparando su formación a la de un artista[75].

A continuación intentaremos describir la figura del técnico-estampador/impresor de arte gráfico. Recordemos que el trabajo del técnico se desarrolla principalmente en dos fases sucesivas; la manipulación y preparación de la matriz —previamente intervenida por el artista—, y la estampación de la misma.

Para abordar en detalle el estudio de la actividad del técnico-impresor, estableceremos cinco categorías de acuerdo al proceso de estampación en el que está especializado. De esta manera, utilizaremos el término «grabador-estampador calcográfico» para designar al especialista en grabado calcográfico, «grabador-estampador en relieve» para llamar al especialista en grabado en madera y técnicas en relieve, «litógrafo» para referirnos al técnico especializado en los procesos planográficos, «serígrafo» para nombrar al técnico que trabaja los procesos permeográficos, e impresor digital, para el técnico especialista en procesos de impresión digital.

El técnico grabador, litógrafo o serígrafo suele asumir, en muchos casos, la labor de estampación de la matriz que ha trabajado, aunque también puede desempeñarla otro impresor.

Asimismo, podemos hablar de «impresor» o «estampador» indistintamente para referirnos de manera genérica a todas las actividades relacionadas con ambas fases; tanto de procesado y preparación de matrices, como para referirnos a las tareas propias de la estampación, pudiendo utilizar también, el término genérico de «técnico impresor»[76].

Otro de los términos más empleados, es el de «maestro de taller», cuyo significado es aún más amplio y abarca además de las tareas descritas, la de procurar el correcto mantenimiento de los utensilios y maquinaria del taller. Apuntamos aquí la descripción del perfil del maestro de taller que daba el artista Hernández Pijuan:

> [...] a la creación de talleres y con ellos la creación del que podríamos llamar grabador-estampador-maestro de taller que soluciona problemas, dirige técnicamente y a veces, también, conceptualmente al artista; por lo que puede condicionar los resultados. Si el artista conoce el grabado, esta figura del maestro de taller puede alcanzar otra dimensión, es decir se puede realmente convertir en colaborador importante en cuanto que, al conocer la obra desde su génesis, vivida desde sus inicios, le podrá

75 Véase: GUILLÉN, José Manuel. «Obra gráfica y proceso» En: *Obra Gráfica y Proceso*. [Apuntes de curso de Doctorado pertenecientes a la Asignatura Obra Gráfica y Proceso] Valencia. U.P.V. 2001. p. 5.

76 El término de técnico-impresor, sería equivalente también al de maestro impresor, cuya versión en inglés *master printer* está más extendida internacionalmente.

> dar en el momento final de la estampación toda la realidad, sutileza y sentido que el artista pretendía. Por eso, hay veces que también el estampador debería firmar bajo la prueba.[77]

Aunque muchos artistas realizan y procesan sus matrices e incluso las estampan, son muy pocos los que se encargan de estampar sus ediciones completas, y —bien por carecer de habilidad técnica para desarrollar una edición que precise cierta uniformidad o bien por no disponer de medios técnicos o el tiempo necesario—, delegan esa tarea en un estampador profesional, que les ayuda y les guía durante todo el proceso para conseguir los mejores resultados.

El *Diccionario del Dibujo y de la Estampa* ofrece una completa definición de las competencias y actitudes del «estampador» de arte gráfico:

> Es un profesional que conoce y practica el método de entintado, prensado y cuantos aspectos intervienen en el proceso de estampación. Su labor constituye el paso fundamental en la producción de la estampa, lo que requiere suficiente dosis de habilidad, destreza, conocimiento y también de sensibilidad. Es un técnico que lleva a cabo la tarea de estampación, haciendo posible, que la imagen realizada por el artista-creador sea impresa en el soporte repetidas veces. Su labor incluye también, el entintado, la limpieza de la tinta sobrante de la matriz, la impresión, la preparación del papel, el prensado y el secado de las estampas. Pero además, para realizar con éxito su labor, debe conocer la composición de las tintas, las peculiaridades de los diferentes sistemas de entintado, la naturaleza del papel, su grado de humedad, el manejo de las prensas, el prensado y la limpieza de las estampas.[78]

En esta definición se recogen ejercicios técnicos y experimentales, a los que podríamos añadir: la preparación de matrices, preparación de soluciones químicas y/o mecánicas para el procesado de matrices, así como de los medios necesarios para estabilizar la matriz preparándola para su estampación. Dentro de esta fase, se incluirían además, tareas como la preparación del registro, las pruebas de color, además del correcto mantenimiento de la maquinaria, del que también suele encargarse el estampador.

En lo referente a las cualidades del impresor, se contemplan habilidades de carácter técnico-experimental además de la ya citada sensibilidad, que nos parece un aspecto crucial, ya que la relacionamos con la parte creativa del estampador y con otros factores emocionales que el técnico inevitablemente transfiere a su estampa, y que son los que hacen que ésta siempre posea una parte de su personalidad, provocando que la estampación siempre varíe sutilmente de unas manos a otras.[79]

---

77 HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. «Del pintor que graba», En: *Hernández Pijuan. Obra gráfica II (1982-1990)* Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao 1991.

78 VV.AA. *Diccionario del Dibujo y la Estampa. Vocabulario... Op. cit.* p. 33.

79 En el apartado anterior nos hemos referido a la labor de interpretación que lleva a cabo el técnico, estableciendo una analogía con las diferentes interpretaciones de una misma obra musical.

A las ya citadas aptitudes podríamos añadir otras como la paciencia, la constancia, la atención, así como la capacidad de comunicación que facilita el trabajo con el artista, y especialmente valores como la humildad. Juan Carrete señala que entre las cualidades que debe tener un buen estampador, se encuentra «la de no pretender protagonismo alguno y ser un excelente técnico: trabajar en la sombra y saber solucionar todos los problemas que se suscitaran antes y a lo largo de la edición»[80].

III.4. TÉCNICOS IMPRESORES. FIGURAS DESTACADAS Y COLABORACIONES

A continuación analizaremos las características y particularidades de los técnicos especializados en los distintos procesos de estampación gráficos, aproximándonos a la trayectoria de algunos impresores destacados, así como a su colaboración con los artistas.

III.4.1. El grabador-estampador calcográfico

El artista y grabador Jaume Pla advertía en su manual de técnicas calcográficas, que el oficio del grabador es delicado, complicado y difícil, además de un arte, ya que el grabador debe poseer un mínimo de sensibilidad artística sin la cual la plancha mejor grabada puede resultar sobre el papel, una obra mecánica y fría[81].

Las primeras estampas de grabado calcográfico datan del siglo XV y aparecen en los talleres italianos y germánicos que, a comienzo del siglo XVI, desarrollaron las técnicas de grabado indirectas.
La estampa calcográfica posee una identidad muy particular, caracterizada por los trazos en relieve sobre el papel que son la huella opuesta a la incisión en hueco de la plancha de metal. La incisión puede realizarse arañando directamente la superficie con distintas herramientas, o de forma indirecta mediante la corrosión de mordientes químicos. La tinta debe llenar el hueco de la plancha que una vez ha sido cuidadosamente entintada, se coloca en contacto con el papel húmedo y se somete a una fuerte presión dando origen a la estampa.

80 VV.AA. CARRETE, Juan. *Picasso y ... Op. cit.*

81 Véase: PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A. 1956. p. 141.

El grabador, debe poseer conocimientos técnicos en el manejo de las distintas herramientas y maquinaria del taller, y asimismo debe dominar los diferentes procedimientos y técnicas del grabado calcográfico y su estampación.
Las competencias del grabador se desarrollan —al igual que el resto de procesos— en dos pasos: el establecimiento de la imagen en la plancha y la transferencia de la imagen al papel. La primera, comprende la asistencia al artista en el proceso creativo, la determinación de las técnicas calcográficas con las que se elaborará la imagen en la matriz —en función de la idea del artista—, y la manipulación de la matriz para convertir la imagen existente en una imagen susceptible de ser repetida y seriada. Esta fase implica un alto grado de conocimiento en los procesos propios de técnicas indirectas y de las diferentes soluciones químicas para morder la plancha.

La segunda etapa comprende la estampación de *pruebas de estado* hasta la obtención de la prueba definitiva o *bon à tirer*. Esta fase ofrece infinitas posibilidades que dan lugar a variaciones basadas, por ejemplo, en las diversas maneras de entintar, las variaciones en el orden de impresión (en el caso de varias matrices), la posible aplicación de *collage*, máscaras, sobreimpresiones, así como las infinitas variaciones de color, de formatos y calidades de papel u otros soportes. Entre las infinitas opciones, el impresor debe seleccionar las que mejor se adecuen al lenguaje estético del trabajo del artista y así sugerirle posibles soluciones que den lugar a la *bon à tirer,* estampa que el impresor mantendrá como referente a lo largo de la edición, intentando acercarse lo máximo posible en el resto de las pruebas.
Este proceso requiere gran sensibilidad y creatividad por parte del impresor, ya que éste tiene que ser capaz de anticiparse e imaginar posibles resultados, en función del lenguaje plástico del artista.
En la estampación de la edición calcográfica, convergen gran cantidad de factores, y además de la plancha, se deben contemplar la calidad del papel y el grado de humedad que éste necesita, la calidad de tinta, su color, densidad, la temperatura y la presión. El impresor se hace cargo también, del secado y prensado de las pruebas así como de la supervisión, limpieza y preparación final de la tirada. Un proceso complejo que requiere una larga experiencia.

La tirada de una plancha siempre varía a la de otra, y el técnico tiene que encontrar las soluciones que mejor se adecuen a cada trabajo, lo que se obtiene a través de la práctica y la observación.

Son muchos los grabadores que afirman que los artistas gráficos deberían ser capaces de tirar sus pruebas, o al menos de tirar la *bon à tirer*, ya que esto les da un mayor conocimiento de los recursos de que disponen y les faculta para poder ser exigentes con el impresor. Uno de ellos es Jaume Pla, quien compara el oficio de grabador-estampador con el de filólogo, y el del artista con el del poeta, y advierte que: «no hay que confundir ambos oficios, ya que aunque la gramática resulta indispensable para poder escribir, si no se domina el lenguaje de las Bellas Artes, la obra final carecerá del equilibrio esencial que debe poseer la obra gráfica original»[82].

Ponemos como ejemplo la descripción que el artista y grabador Stanley William Hayter, desvela en su libro *About prints* sobre las tareas y el duro entrenamiento por el que debían pasar los aprendices grabadores del taller Lacourière de París, que contaba con una sólida y jerárquica organización por la que habían pasado varias generaciones de jóvenes grabadores.

> [...] los estampadores calcográficos atienden durante cuatro años a cada operación de su intrincado oficio; moliendo manualmente pigmentos negros en aceite (un buen estampador debe conocer el tacto de la tinta); preparando distintos tipos de papel, dirigiendo el orden del taller, y finalmente aprendiendo las distintas fases de la preparación de los diferentes tipos de planchas para ser estampadas. La limpieza a mano, que afecta fuertemente la calidad de la superficie de la estampa; y el cuidado y manejo de las prensas —*les bêtes à cornes*—. El aprendiz, después de cuatro años de aprendizaje, probablemente convencido como la mayoría de los jóvenes de su completo conocimiento del oficio, alcanzará la dignidad como trabajador *journalier* en el gremio. Comenzará la tarea de la estampación de ediciones completas que no presenten especiales dificultades; aunque es probable que surjan misteriosos problemas, como es habitual en los talleres, cuando será necesario llamar al maestro impresor, capaz de resolver todas las cuestiones.
> [...] solamente unos pocos estampadores llegaban a ser maestros alguna vez, algo que bien podía llevar cincuenta años. [*Monsieur* Frélaut] no conocía que hubiese habido alguno por debajo de los treinta y cinco años y sostenía como factor determinante, el control que el maestro impresor hacía al final de cada jornada, cuando medía con una regla la altura de la pila de pruebas sobre la prensa de cada impresor.[83]

A continuación destacamos algunos grabadores que consideramos significativos en la historia del arte gráfico contemporáneo, tanto por sus aportaciones técnicas como por la producción de obra, así como por sus experiencias de colaboración con los artistas.

---

82 PLA, Jaume. *Op. cit*. p. 29.

83 HAYTER, Stanley William. *About prints*. London. Oxford University Press. 1962. p. 83-84. [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «…the printers in intaglio, and served four years learning every operation of this intricate craft: grinding black pigments in oil by hand (it is said that a good printer must know the feel of the ink); preparing different sorts of paper; mastering the order of the workshop; and finally learning the stages in the preparation of the different sorts of plates to be printed, the hand-wiping which so strongly affects the surface quality of the print, the care and operation of the presses, the horned beasts (*les bêtes à cornes*). After at least four years the apprentice, probably convinced like most young men of his complete knowledge of the craft, reached the dignity of *journalier*, a journeyman, compagnon in the guild. He will now start undertaking the printing of whole editions that present no special difficulty; though it is likely that completely mysterious troubles will arise, as they always do in these workshops, when it will be necessary to call upon the master printer, the contremaître, who has merely to be able to resolve all problems and answer all questions».
«…few journaliers will ever become masters, it could well be fifteen years; he knew of no case under the age of thirty-five, and the determining factor he thought was the chief´s going round the workshop at the end of the day and measuring with a yardstick the height of the stack of proofs on the end of each man´s press.»

Auguste Delâtre (1822-1907) jugó un destacado papel en la renovación del arte gráfico en Francia a mediados del siglo XIX, y está considerado como uno de los más célebres estampadores de todos los tiempos. Alrededor de 1855, fundó su taller en París donde introdujo a numerosos grandes artistas en las técnicas del aguafuerte. Su colaboración con la *Societé des Aquafortistes*, compuesta por creadores que abogaban por una estampación libre y creativa, le hizo responsable del cambio de rumbo que tomó el grabado, manifestándose como obra artística y dando origen al término *peintre-graveur*[84].
Su importancia como estampador se debió en gran parte a la reintroducción de los efectos pictóricos que retomaban la forma de entintar de Rembrandt y de otros grabadores holandeses del siglo XVII, basada en la creación de efectos tonales —a partir de un entintado que culminaba con una sutil limpieza de la plancha con una muselina justo antes de ser estampada, sacando así parte de la tinta y distribuyéndola en forma de veladura sobre el fondo de la imagen—. Este método de entintado encajaba muy bien con los planteamientos estéticos de los *pintores-grabadores*. Algunos con los que trabajó, fueron Corot, Whistler, Meyron, Manet y Bracquemnond, entre otros. Delâtre estampó la mayor parte de las estampas editadas por Cadart, siendo ambos responsables de buena parte de las ediciones de arte gráfico del siglo XIX.

Queremos detenernos en el trabajo de colaboración entre el grabador Roger Lacourière (1892-1966) y Picasso. Su relación comenzó en 1933, fecha en la que Picasso descubrió, a través de las ventanas, los tórculos del taller de Lacourière, cuando paseaba por el barrio de Montmartre. El artista entró, habló con Lacourière y envió al editor Vollard al taller. A pesar de ese encuentro, Picasso siguió estampando él mismo en su casa, hasta finales de 1934, fecha en la que comenzó su fructífera y prolongada colaboración gráfica con el grabador.
El taller de Lacourière ofrecía a Picasso, un estudio donde tenía a mano todo lo que precisaba; herramientas, ácidos, resinadora, tórculos, pero sobre todo, técnicos que podían asistirle y tirarle las pruebas cuando él lo necesitara.
Lacourière era, al igual que muchos otros impresores de París, hijo y nieto de grabadores, pero a diferencia del resto, él producía también sus propias obras. Esto le permitía crear un buen ambiente de colaboración con los artistas, a quienes fue capaz de transmitir el deseo de trabajar intensamente, discutiendo, generando ideas, o enseñándoles nuevas técnicas.

84 Traducido al español como: «pintor-grabador». Se refiere a aquellos artistas que ejercieron el grabado original o de creación, en la segunda mitad de siglo XIX. La aparición de la figura del *peintre-graveur*, va asociada a la expansión de los medios de reproducción fotomecánicos, que anularon prácticamente la actividad del grabador de reproducción o de interpretación, cediendo el paso al desarrollo de la obra gráfica de creación por parte de los artistas que fueron los primeros en añadir su firma a las estampas y justificar la tirada.

Bajo la tutela del estampador, Picasso se adentró en la experimentación de las planchas de grabado. Por un lado, gracias al descubrimiento del aguatinta al azúcar[85] —que le permitía un trabajo de dibujo muy libre con pincel sobre las planchas—, y a la que Picasso se volvió un verdadero adepto, y por otro lado, en su forma agresiva de trabajar técnicas como la punta seca, el buril y el aguafuerte distanciándose cada vez más de la manipulación tradicional de esas técnicas, mostrando métodos muy personales y realmente novedosos.
Estas innovaciones se materializaron en trabajos como las series del *Minotauro* y la *Suite Vollard* (compuesta de cien grabados), la serie de grabados para los textos de Buffon (de 1936) con treinta y una imágenes de animales en las que se aprecia un magistral uso del aguatinta al azúcar, o en la serie de los retratos de Dora Maar (a cuatro y cinco colores). Para la realización de ésta última, en 1939, Picasso monopolizó a Lacourière para sí mismo, así como a todo el resto de estampadores que estuviesen disponibles en el taller, durante los más de tres meses que se prolongó la edición. Trabajó codo con codo con Lacourière que le preparaba, mordía y barnizaba las planchas; y le proporcionaba la sensibilidad, la creatividad, la asistencia técnica y la ayuda indispensable; con quien Picasso podía comunicarse sin palabras.
Pero tal y como nos cuenta Hayter[86], Lacourière también reprodujo imágenes de Picasso a partir de pinturas originales del artista. El autor de *About prints* pone como ejemplo la estampa *La Langosta,* en la que el impresor tuvo que echar mano de la destreza y la experiencia para analizar y reconstruir los colores correspondientes a las planchas de aguatinta que podían ser difícilmente apreciadas por un profano, y aún más, la dificultad de reproducir el gesto libre del artista en la pintura.
Esta estampa es sólo una muestra de los numerosos trabajos de reproducción, que Roger Lacourière realizó durante más de treinta años a partir de obras originales de diferentes artistas[87]. Aunque hay que anotar también, que las estampas no fueron solamente firmadas por Picasso —quien a pesar de haber creado la pintura, no tocó en este caso las planchas—, sino que en el margen figuraba, como en todas las estampas del taller, la siguiente inscripción: *Gravé et Imprimé par Lacourière à Paris*, para que no hubiera duda en la mente del coleccionista, de las respectivas funciones del artista ni de las del grabador, así como de la relativa originalidad del trabajo[88].

---

85 La técnica del aguatinta al azúcar se atribuye al padre de Lacourière. Veáse: SZOKE, John. «Picasso and Lacourière». En: *Works on paper of Picasso and Munch* [Consulta: 03/02/2015] Disponible en: <http://www.johnszoke.com/essays/picasso-and-lacourire>

86 Véase: HAYTER, Stanley William. *Op. cit*. p. 85.

87 Tal y como relata Hayter, en *About Prints,* la reproducción o interpretación de obras de artistas por parte de grabadores, era una práctica habitual en la mayoría de los talleres franceses durante buena parte del siglo XX. Algunos talleres como Lacourière, la combinaban con el trabajo en colaboración con el artista, como hemos visto en el caso de Picasso. En el ejemplo que hemos expuesto de *La Langosta*, podemos ver como la implicación del artista queda reducida a la creación de la imagen original, mientras que es en el impresor, sobre el que recae el resto del trabajo.

88 *Ibídem.*

La colaboración de Picasso con Lacourière continuó durante varias décadas y cuando el estampador envejeció, Picasso trabajó cada vez más con Jacques Frélaut, que se unió a la plantilla en 1938, hasta que finalmente llegó a ser socio.

Dentro del ámbito nacional, queremos señalar el trabajo de colaboración entre el grabador José Manuel Guillén y el artista Manolo Valdés, en el último cuarto de siglo XX. El mismo grabador relata su experiencia con extraordinario detalle[89].
Su colaboración se remonta a 1984, cuando el artista buscaba a un especialista que dominara la técnica para ayudarle en la realización de la carpeta de aguafuertes *La Reina Mariana como Pretexto*. Tras algunos encuentros en los que hablaron sobre grabado y valoraron bocetos, establecieron una buena sintonía para emprender la colaboración que se materializó en una edición de cinco aguafuertes de 76 x 56 cm, con aguatintas sobre planchas de cobre que incluían algún collage, con elementos como partituras musicales o envoltorios de paquetes de tabaco. Con una tirada de 75 ejemplares que fueron editados por Eduardo Martínez Agulló. Tras el éxito de la colaboración, ésta se repetiría a comienzos de los años noventa, no sólo en la realización de otros trabajos, sino también en la asistencia y asesoramiento del técnico en el proyecto de montar el taller de grabado del artista en la calle *Cavallers* de Valencia. Guillén, lo recuerda así:

> El espacio dedicado al taller era amplio y estaba situado en la planta baja, junto a un gran patio interior. Se prestaba perfectamente a la estructura que requiere un taller de grabado. Se compró un enorme tórculo holandés con una pletina de 1,5 x 3 metros. A pesar de las dimensiones, su manejo no era nada pesado. Ésa era la medida apropiada a los enormes grabados que Valdés había proyectado realizar. Se diseñaron grandes cubetas para ácidos y pilas para preparación de los papeles. Diseñé asimismo unas magníficas mesas de entintado apropiadas a esas dimensiones, con termostatos para mantener la temperatura adecuada para facilitar el entintado de las enormes planchas. Manolo Martín, se encargó de fabricar unas grandes mesas de trabajo en madera que a pesar de su tamaño y de su peso podían desplazarse fácilmente por el taller según las necesidades. En el taller había varios caballetes de pintura donde se colocaban las planchas para ser dibujadas y rayadas como si se tratara de lienzos. También el taller disponía de carros de secado de papel y de una enorme estantería para archivar los grabados.[90]

El proceso que seguían para la realización de los grabados, comenzaba con un planteamiento gráfico basado en el trazado esquemático de dibujos con tinta en acetato sobre obras de artistas como Velázquez o Cranach, y seguía con la selección de imágenes más idóneas entre artista e impresor. A partir de aquí, el grabador continuaba con la preparación de las matrices de zinc de 2 mm de grosor, el corte, pulido y el barnizado elaborado específicamente para esos trabajos. Las planchas se colocaban sobre caballetes donde se

89 Véase: GUILLÉN, José Manuel. «Manolo Valdés y el grabado». En: ALCARAZ, Antonio. *Fora de sèrie. Serigrafías de Ibero-suiza en la colección UPV* [Catálogo] Valencia. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. 2013. pp. 55-69.

90 GUILLÉN, José Manuel. «Manolo Valdés y... *Op. cit.* p. 63.

dibujaban, antes de morderse en ácido nítrico en una enorme cubeta de 150 x 100 cm, a continuación aplicaban barniz pulverizado con un aerógrafo y volvían a morder la plancha para evitar «las calvas». Tras las primeras pruebas de estado, eran frecuentes nuevas mordidas en ácido. Las grandes dimensiones de las matrices dificultaban el proceso para llegar a conseguir las pruebas definitivas o *bon à tirer*.
Los papeles que se empleaban en la estampación eran elaborados a mano por Toni Sardá, con un gramaje entre los 400 y los 600 g/m^2, y antes de ser estampados se preparaban a mano, manchándolos con betún de Judea diluido dependiendo de las imágenes que se estamparían sobre ellos. Los grabados además llevaban *collages* de imágenes ya impresas[91].

A través de esta narración, podemos comprender bien el concepto de colaboración entre artista e impresor en el proceso de producción de estampas, ambos se implican activamente en las distintas fases, desde la ideación, seleccionando imágenes y adaptándolas al proceso técnico, hasta la estampación analizando las diferentes pruebas de estado y tomando decisiones conjuntamente, con el fin de conseguir la mejor estampa.

III.4.2. El grabador estampador en relieve

El grabado en relieve es el sistema de estampación más antiguo y encontramos sus primeras manifestaciones en China, unos doscientos años antes de la invención de la imprenta en occidente. Los primeros grabadores eran artesanos que tallaban los dibujos previamente trazados por los artistas sobre la madera.
La xilografía, la tipografía y después la linografía y matrices de otros materiales, derivan del mismo sistema de estampación basado en una imagen en relieve cuya superficie recibe tinta y la deposita sobre el papel por efecto de la presión ejercida manualmente o mediante una prensa. El ejercicio que desempeña el grabador es el de actuar sobre la superficie plana pulida extrayendo la madera sobrante correspondiente a las partes de «no imagen». Por lo que la habilidad del xilógrafo, tal y como señala Jaume Pla, radica en el dominio del corte de la madera[92].

La dualidad o separación de tareas entre el dibujante y el grabador ha subsistido hasta épocas muy recientes y se percibe de manera muy clara en la producción de las xilografías Ukiyo-E en el Japón del periodo Edo. Cada estampa era el resultado de un trabajo de

91 Véase: GUILLÉN, José Manuel. «Manolo Valdés y... *Op. cit.* p. 67.

92 Para más información sobre el proceso, consúltese: PLA, Jaume. *Op. cit.* p. 13.

equipo que agrupaba al editor que encargaba la obra; a los grabadores en madera; a los estampadores; y al propio artista; cada uno de los cuales era un experto en su oficio. Los distintos materiales y la mayoría de las técnicas utilizadas, no experimentaron prácticamente ningún cambio durante los siglos XVIII y XIX.

En primer lugar, el artista hacía un dibujo claro y lineal con pincel y tinta negra sobre papel transparente, que luego se pegaba boca abajo sobre el taco (generalmente de madera de cerezo o de peral) y constituía el «taco principal», que solía cortarse de la madera dura del interior del árbol, mientras que la madera blanda (más cercana a la corteza) se empleaba para los tacos en color. Se utilizaban varios escoplos; los redondos y cuadrados, para cortar las zonas más grandes, mientras que las líneas y los dibujos complicados se grababan con los pequeños. Una vez que el grabador terminaba el taco principal, se lo entregaba al estampador, que tiraba una serie de pruebas con tinta negra. Ésta se aplicaba directamente con un pincel sobre la superficie en relieve, y para su estampación (sin prensa), se frotaba el reverso del papel con un *baren* o almohadilla —hecha de cuerda de cáñamo o de fibras de bambú trenzadas, envueltas en una vaina de bambú—. Las pruebas se devolvían al artista, que indicaba todos los colores en una prueba, o marcaba cada color en una prueba diferente hasta que se planeaba la combinación completa y la secuencia correcta de estampación. Entonces se pegaban a los tacos las pruebas marcadas.

Tras dar su aprobación a una prueba definitiva, el artista rara vez se involucraba en las etapas finales de la estampación en color: aunque los estampadores solían trabajar bajo las órdenes del artista, ellos eran los únicos responsables de la mezcla y aplicación de los colores, y el éxito o el fracaso de una estampa dependía en gran medida de su habilidad y criterio. En los primeros días de la estampación en color, las tiradas eran relativamente cortas, apenas entre 48 ejemplares. Más tarde, se hicieron frecuentes tiradas de cien o doscientos, y en el siglo XIX, las estampas de los artistas más destacados se estampaban hasta miles[93].

Volviendo a la producción xilográfica occidental, la participación del técnico en el grabado de la plancha ha estado muy presente, aunque en la actualidad son muchos los artistas que acometen esta fase del proceso, solicitando la colaboración técnica en la fase del entintado y la estampación de pruebas. Por consiguiente, podríamos hablar de artistas como técnicos grabadores, que a través de sus aportaciones técnicas y artísticas, han contribuido a la renovación de la técnica creando nuevos lenguajes. Entre estos creadores, destacamos a Paul Gauguin (1848-1903), artista que introdujo procesos característicos del monotipo en la impresión, rompiendo los límites establecidos del concepto de seriación; y a Edvard

93 Véase: CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de Grabado en Madera y Técnicas Afines*. Madrid. Hermann Blume.1988. pp. 39-41.

Munch (1863-1944), cuyas innovaciones marcaron el futuro de la estampación en relieve, gracias entre otras, al empleo de las vetas de la madera y a su experimentación en la estampación a color, que originó el método puzzle, basado en el corte de la matriz en varias piezas que podían entintarse por separado en distintos colores, incorporando así el concepto de matriz fragmentada.

Actualmente existen algunos ejemplos de grabadores que ejecutan las matrices de los artistas, aunque en la mayoría de los casos, es el propio creador quien graba por sí mismo sus composiciones.
Entre las colaboraciones en las que el grabador participa en la ejecución de la matriz, podríamos señalar el trabajo que desempeñó el grabador —especializado en Ukiyo-E— Yasuyuki Shibata (1968), en el taller Tyler Graphics Ltd. con artistas como Helen Frankenthaler o Frank Stella. El proceso de esta técnica se parecía mucho al desarrollado en los talleres japoneses (anteriormente explicado), pero en este caso, el mismo grabador ejecutaba enteramente todo el proceso. En palabras de Shibata:

> El proceso de esta técnica en Tyler Graphics, consistía en realizar un calco de los trabajos originales del artista y después hacer la separación de colores en múltiples bloques. Después de cortar los bloques y mezclar los pigmentos para cada uno, y hacer las pruebas mostrando al artista los resultados hasta que éste quedaba satisfecho con la *bon à tirer,* se daba comienzo a la edición que es lo que requería la mayor dedicación de tiempo de todo el proceso.[94]

III.4.3. El litógrafo

El proceso litográfico está también ligado desde su origen —en Munich, en 1798—, a los medios de reproducción con fines comerciales y su inventor, Alois Senefelder (1771-1834) lo utilizó inicialmente para realizar reproducciones de partituras musicales e impresos para el teatro. Aunque pronto se dio cuenta de su potencial y amplió sus aplicaciones al terreno artístico, expandiendo la litografía por distintas ciudades europeas.
La litografía fue asimilada con gran rapidez por los artistas, pues éstos encontraron en el proceso, resultados muy directos y fieles a sus imágenes, que además empleaban medios de dibujo muy similares a los que estaban acostumbrados —lápices, barras y tintas grasas—, con los que trabajaban sobre la piedra caliza, planchas de zinc o de aluminio, obteniendo en la estampa, la misma imagen invertida.

94 NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler Printmaking Collection. [En línea] [Consulta: 03/10/2014] Disponible en: <http://nga.gov.au/internationalprints/tyler/Default.cfm?mnuid=18&staffIRN=39743>

La litografía pertenece al sistema de impresión planográfico, que se caracteriza porque las zonas impresas de imagen se encuentran en el mismo plano que las zonas no impresas. No presentan huecos, ni relieves, ni diferentes niveles de superficie. El principio de la estampación litográfica se basa en el fenómeno físico-químico de la «adsorción» y en la repulsión entre sustancias grasas y acuosas, que permite delimitar las zonas grasas de imagen, de las húmedas de no imagen, y fijarlas mediante un proceso químico, susceptible de producir con un correcto procesado, un número casi ilimitado de pruebas.

La significación del técnico cobra aún mayor trascendencia en la producción litográfica. El autor Domenico Porzio[95] vincula la historia de la litografía artística a la historia de los litógrafos, ya que considera que aunque han existido varios artistas que han instalado en sus talleres los medios necesarios para la realización de litografías, el trabajo en un taller profesional aporta la experiencia y disponibilidad del impresor y hace que se obtengan los mejores resultados.
Vemos reflejado este hecho, en numerosos artistas que experimentaron la litografía sin ayuda técnica, no consiguiendo los resultados que posteriormente con ayuda del litógrafo alcanzarían. Uno de ellos, fue Francisco de Goya, que en sus primeros ensayos con la litografía junto a José María Cardano (en Madrid, en 1819), no obtuvo resultados satisfactorios debido a la ausencia de un técnico cualificado, como lo haría años más tarde en el taller bordelés de Gaulon[96]. Este ejemplo nos da pie para afirmar que la colaboración en el proceso litográfico permite producir una obra de alta calidad, superior a la obtenida de manera individual.

A principios del siglo XX, la litografía vivió un periodo de florecimiento en Francia, y la mayoría de sus talleres se organizaban con un sistema gremial en el que había una fuerte división de tareas, que dieron lugar a la aparición de técnicos especializados en diferentes oficios muy específicos, en torno a la producción litográfica. Entre estos oficios existían, además del maestro impresor, los *chromistes* que eran los técnicos dibujantes que realizaban las labores de color, aconsejaban al artista y le asistían con el dibujo —ejecutando, a menudo, el dibujo sobre la piedra, interpretando fielmente la imagen del artista—. La mayoría de los *chromistes* tenían formación artística y su preparación para desempeñar el oficio dentro del taller, duraba varios años y requería una capacidad excepcional para imitar el trazo y el gesto del artista, en las ocasiones en las que realizaba interpretación de obras.

95 Véase: PORCIO, Domenico. *Lithography: 200 years of art, history & technique*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1983. p. 186. Citado en: GENER, Mónica. *Op. cit.* p. 14.

96 Más adelante nos referimos a esta colaboración que dio como resultado la serie de los *Toros de Burdeos* de Goya; v. p. 88.

Uno de los *chromistes* más destacados fue Henri Deschamps, del que Picasso llegó a afirmar que ni siquiera él mismo, era capaz de distinguir entre un trabajo ejecutado para él por Deschamps, y otro hecho por el mismo artista[97].
Las tareas que desempeñaban los *essayeurs*, consistían en procesar y estabilizar la imagen sobre la piedra y en estampar las pruebas hasta dar con la *bon à tirer* antes de la estampación de la edición, que llevaban a cabo los *pressiers*[98].

Esta tradición francesa, cimentada en una clara separación entre impresores y artistas, fue recogida y exportada a Estados Unidos en 1959, por la artista June Wayne para la fundación del taller Tamarind Institute[99] en la ciudad de Los Ángeles. La filosofía del taller californiano equiparaba la profesión del impresor a la del artista; así lo atestiguaban las firmas del impresor responsable de la edición y la de la propia Wayne, que figuraban en todas las litografías de los artistas invitados por Tamarind, dejando constancia de la importancia de la labor del técnico en los resultados, así como de la colaboración entre artista e impresor. Dicha metodología, fundamentada en el trabajo de colaboración entre técnico y artista, se extendió a numerosos talleres a través de los impresores que aprendieron en Tamarind, y actualmente sigue muy presente en talleres de litografía de todo el mundo.

El proceso de trabajo de edición de litografía artística en colaboración, comienza con el planteamiento del proyecto donde técnico y artista definen los objetivos; la tirada, el número de tintas, el formato y la calidad del papel, los materiales de dibujo, etc.
El impresor debe conocer las intenciones estéticas y la metodología de trabajo del artista pudiendo sugerirle las soluciones técnicas que mejor se adapten a su manera de trabajar, o indicándole las dificultades técnicas, sin interferir en el proceso de creación de la imagen.
En la fase del procesado de las matrices, el litógrafo valora las características del dibujo para conseguir fijarlo con la mayor fidelidad posible, y tras las pruebas de estado y de color, el impresor debe asegurarse de poder repetir la calidad de la impresión que el artista apruebe como *bon à tirer*, para lo que es necesaria concentración y gran habilidad técnica.
Ante posibles variaciones o problemas surgidos en la impresión, el artista deberá aprobarlos antes de continuar con el proceso de estampación, por lo que resulta muy conveniente que asista al proceso.

97 Véase: HAYTER, Stanley William. *Op. cit.* p. 109.

98 GILMOUR, Pat. *Op. cit.* p. 52.

99 Más adelante, se estudiará con mayor detenimiento este destacado taller; v. VI.1.2.

A partir de la descripción del proceso en colaboración, advertimos que en el la figura del litógrafo, son tan importantes la destreza técnica y la experiencia, como el criterio, la paciencia, la claridad, la sensibilidad, y la capacidad de comunicación e improvisación.

A continuación exploraremos el papel desempeñado por el técnico litográfico a través de algunas figuras representativas y del testimonio de artistas con los que colaboraron.

Uno de los primeros artistas en emplear la litografía artística fue Francisco de Goya que contó con la asistencia del litógrafo francés Cyprien Gaulon (1777-1858), a quien el artista retrató en una de sus litografías. Este hecho refleja la importancia del papel del técnico en la producción de litografía artística que además queda manifiesta -desde las primeras estampas- a través de una inscripción al pie de la imagen con la referencia a las personas implicadas en la realización de la estampa, así el nombre de Francisco de Goya aparece en la estampa mientras que en el margen derecho puede leerse «Lith. de Gaulon» (fig. 4).



Fig. 4. *Cyprien Gaulon* 1824-1825. Francisco de Goya.
Litografía. 26 x 20 cm.

Entre los técnicos más relevantes de la estampación litográfica encontramos a Auguste Clot (1858-1936), formado en la litografía de reproducción en el establecimiento litográfico Lemercier de París, estableció su propio taller de litografía artística y grabado calcográfico, en un momento que —debido al gran ascenso de los procesos fotomecánicos—, había escasez de litógrafos especializados en la litografía artística. El principal cliente de Clot fue el editor Vollard, para quién realizó sus mejores trabajos[100].

100 Véase la correspondencia que mantuvieron Vollard y Clot desde 1897 hasta 1928, por ella conocemos algunas de las costumbres del litógrafo. GILMOUR, Pat. *Lasting Impressions: Lithography as Art.* Camberra. Australian National Gallery & University of Pennsylvania Press. 1988. pp. 382-392.

Tal y como describen Jesusa Vega y Juan Carrete, en el capítulo que dedican a Auguste Clot[101], las mayores dificultades del impresor residían en las tareas diarias del taller: granear las piedras, variando el acabado según el tipo de dibujo que iba a realizarse; probarlas y corregirlas; disponer de un gran suministro de piedras —ya que habitualmente se trasladaban de los estudios de los artistas al taller de estampación—; preparar los falsos calcos para la estampación en color con registro; realizar la tirada, y finalmente tirar las pruebas antes de hacer la edición, momento en el que el artista retocaba de manera definitiva la composición. Aunque algunos artistas, delegaban esta acción en el litógrafo dándole instrucciones sobre el color u otras cuestiones. Además, Clot contaba con pocos ayudantes y empleaba prensas manuales en su taller.

Para hablarnos de la relación del litógrafo con el artista, Carrete y Vega destacan algunas de las colaboraciones de Clot con los artistas *Nabis*, y en concreto la que mantuvo con Bonnard, que como conocedor de la técnica, poseía una gran capacidad para conseguir con un número reducido de pruebas lo que deseaba, estampando en ocasiones sus propias estampas. En el caso de Vuillard se hizo patente la asistencia del litógrafo a través de los dibujos y pruebas revisadas por éste. Mientras que Maurice Denis, anotaba los cambios que deseaba que Clot hiciera, describiendo los colores y dejando a la elección del estampador la mezcla de los mismos, o sugiriendo qué líneas debían acentuarse, antes de proceder a la edición. Además, Clot colaboró con muchos otros artistas como Edvard Munch, Fantin Latour o Théophile Alexandre Steinlen.

Las estampas de Clot contaban con una excelente calidad técnica, para las que usaban tintas propias (fabricadas por el mismo taller), y una gran diversidad de papeles (avitelado, verjurado, papel china, japón, o el delicado japón *pelure*). El impresor trabajó con las limitaciones que ya imponía el mercado, como la edición limitada, la cancelación de la matriz, la prohibición de dar uso a la edición sin el visto bueno del artista, etc. Y además acostumbraba a quedarse con las pruebas *bon à tirer* como material del taller.

Fernand Mourlot (1895-1988), está considerado como uno de los principales litógrafos del siglo XX. Tras haber estudiado dibujo y pintura en la *École des Arts Décoratifs* de París, completó su formación en la imprenta de su padre, pasando a regentar junto a su hermano, un nuevo taller en la calle Chabrol de París, bajo el nombre *Imprimerie Mourlot Frères*, donde instaló sofisticadas prensas, enseñó a los estampadores y consiguió sacar las mejores obras litográficas de los artistas más notables de la época[102]. Mourlot comenzó a ser

101 Léase: CARRETE, Juan / VEGA, Jesusa. «Un actor entre bastidores: Auguste Clot». En: *Grabado y creación gráfica. Historia del Arte*. Madrid: Historia 16, nº 48. 1993. [Consulta: 22/07/2010] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/grabado-y-creacion-grafica-por-j-carrete-y-j-vega>

102 Consúltese el capítulo: «The fuses of the print boom» en DONSON, Theodore B. *Op. cit*. pp. 184-192 [Traducción de la autora].

reconocido desde sus primeros trabajos que eran principalmente carteles para exposiciones de artistas como Bonnard y Matisse. Una de sus colaboraciones más fructíferas y sobresalientes fue la que mantuvo con Picasso, desde su llegada al taller en 1945, hasta 1966. En ese periodo, el artista realizó más de cuatrocientas litografías para las que contó con la asistencia de Henri Deschamps, como *chromiste;* Pére Tutin, como *essayeur;* y Jean Célestin, como *pressier*[103]. En los primeros cuatro meses artista e impresores estuvieron trabajando intensamente y a diario, con un horario de ocho de la mañana a siete de la tarde, en la creación de extensas series de estampas que incluían *Cabeza de mujer*, *Dos mujeres desnudas* (con dieciocho estados), *El toro* (con once estados) o la célebre litografía de *La Paloma,* entre otras. Durante ese periodo, Picasso lidió con los impresores y encontró en su colaboración, una camaradería y entusiasmo que incentivaron su creatividad. Los litógrafos mostraron la técnica a Picasso pero las normas sólo servían para desafiarle e incitarle a transgredirlas, mediante progresivos y enérgicos rascados del dibujo y numerosas adicciones de imagen sobre la superficie cuidadosamente preparada de la piedra. En palabras de el impresor Célestin: «No había nada que le parase, como litógrafos estábamos estupefactos»[104]. Ante tales desafíos, la habilidad y el dominio técnico del litógrafo resultó decisiva para que el resultado fuese un éxito. Mourlot describió la actitud del artista en el taller con las siguientes palabras: «Él observó, escuchó, hizo lo contrario de lo que había aprendido, y funcionó»[105].



Fig. 5. Panorámica del Atelier Mourlot en la *rue* Chabrol de París, en 1945 (periodo en el que trabajó Picasso). En la imagen se aprecia la división de tareas, presente en los talleres de litografía en buena parte del siglo XX.

103 En la página 89, hemos definido las tareas desempeñadas por los diferentes técnicos del taller. En el caso de Deschamps, Hayter describe en su libro *About prints*, que en ese periodo Picasso realizó muchas litografías enteramente de su mano, aunque otras fueron interpretadas por Deschamps, de ahí que Picasso tal y como hemos descrito, elogiara su labor como copista. Además, en el taller de Mourlot destacó también como *chromiste*, el técnico Charles Sorlier.

104 WYE, Deborah. *A Picasso portfolio. Prints of the Museum of Modern Art*. New York. MOMA, Editions. 2010. pp. 71-76 [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «There was no stopping him. As lithographers we were astounded by him».

105 *Ibídem.* [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «He looked, he listened, he did the opposite of what he had learnt, and it worked».

No queremos terminar este periplo por litógrafos destacados sin detenernos en la personalidad de Kenneth Tyler (1931), ya que en nuestra opinión, encarna a la perfección la figura del técnico impresor contemporáneo. Responsable de una vasta producción gráfica de artistas fundamentales del siglo XX, el éxito del su trabajo se basó desde el principio en la estrecha colaboración con el artista, concepto aprendido en el taller Tamarind, donde Tyler trabajó como director del taller de litografía, antes de establecer en 1965, el taller Gemini G.E.L. en Los Ángeles[106].

La carrera de Tyler ha jugado un papel crucial en el desarrollo del arte gráfico contemporáneo, y cuenta con un gran prestigio como impresor, gracias a la realización de proyectos innovadores en cuanto a dimensiones y complejidad. Son célebres sus fructíferas colaboraciones junto a numerosos artistas de los que el impresor supo extraer lo mejor, explorando los límites técnicos, optando por la hibridación de medios y eligiendo caminos alternativos a los ya conocidos[107].

Uno de estos proyectos fue el que desarrolló junto a su equipo, y el artista Claes Oldenburg en la obra *Profile Airflow* (1968), para la que se embarcaron en un arriesgado proyecto que planteaba por primera vez, la edición de objetos tridimensionales en un taller de estampación de obra gráfica. El resultado —derivado de la investigación y experimentación de papeles y diferentes plásticos—, se vio reflejado en una obra tridimensional de unas dimensiones de 82,8 x 154,1 x 6 cm, compuesta por una litografía montada con una pieza de poliuretano moldeado con la forma del perfil de un coche, que confería una calidad vítrea a una obra que aunaba procesos gráficos y escultóricos (fig. 6).

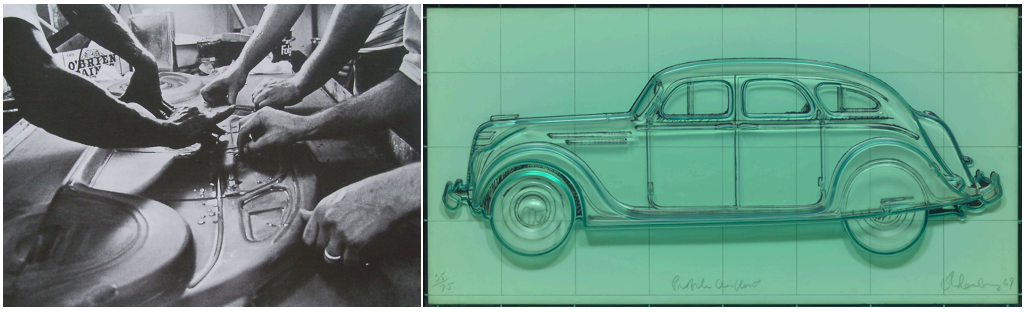


Fig. 6. Imágenes del proceso de producción (izq.) y obra final (dcha.) de *Profile Airflow* 1968. Litografía y poliuretano. 82,8 x 154,1 x 6 cm. Edición: 75 ejemplares. Claes Oldenburg.

106 Mostramos aquí una pequeña reseña sobre Tyler, ya que en el capítulo VI.1.5. completaremos la información de este importante taller.

107 Véase: BABINGTON, Jacklyn / GREENSTREET, Julia. «Kenneth Tyler, Maestro de maestros» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. núm. 47. Marzo, 2015. pp. 22-33.

Impulsado por el desafío de cambiar y proponer nuevos retos y permanecer cerca de sus artistas, Tyler abandonó Gemini y fundó en 1974, su propio taller en Nueva York; el Tyler Graphics Ltd.[108].

Durante ese periodo, se afianzó su colaboración con Robert Motherwell que duró más de veinte años. En el desarrollo de la serie *Bastos,* en 1975, Tyler demostró su capacidad intuitiva al sugerir al artista una nueva técnica para resolver sus necesidades. Tras haber añadido una etiqueta de cigarillos en uno de sus enormes dibujos y haber percibido la desproporción en la composición, Tyler amplió fotográficamente la etiqueta a una escala acorde para transferirla a las planchas litográficas. Según relata el mismo Tyler, el artista estaba intrigado al ver la reproducción descomunal y rápidamente la incorporó en un *collage* más grande, que formaba la base de la edición[109]. Por lo tanto, fue la intervención técnica de Tyler la que ayudó a descubrir el *collage* a Motherwell ayudándole a liberarse de las restricciones dimensionales a través de la manipulación de los materiales para que encajasen con el gran formato de sus estampas (de metro y medio). Este mismo proceso se utilizó posteriormente en ediciones como las serie de *St. Michel* en 1979, también de grandes dimensiones.



Fig. 7. *The Master Printer of Los Angeles*. David Hockney. 1973.
Litografía y serigrafía a color. 1219 x 813 mm (producida en Gemini G.E.L).

Aunque muchos artistas no aceptaron de forma natural el trabajo en colaboración experimental, tan arraigado en los talleres de Tyler, otros, sí que se sintieron identificados,

108 Más adelante nos dedicamos a explorar el taller Tyler Ltd. v. VI.5.

109 *Ibídem.*

transformando la trayectoria de la obra gráfica del siglo XX. Tyler hablaba así de su relación de colaboración con los artistas:

> La mayoría de los artistas no saben lo que técnicamente están haciendo, por lo que tienen que contar con el consejo del impresor. Y es en ese momento cuando la relación entre ambos empieza, formando una simbiosis, que después de cierto tiempo, es difícil deshacer, y en muchos casos no sabemos si la sugerencia es del impresor (bajo la presión de éste) o si ésta es idea del artista. Pero sabemos que algo está ocurriendo allí y entre ellos, y si ese algo funciona, es algo «mágico».[110]

Aunque los inicios de Tyler estuvieron ligados a la litografía, el impresor, abordó junto a su equipo técnico, todos los procesos de estampación que se le presentaban, introduciendo, numerosos avances técnicos e innovadoras vías para resolver los diferentes proyectos en los que trabajó. Contemplando la heterogeneidad de las obras que salieron de sus talleres, identificamos enseguida, la extraordinaria versatilidad y flexibilidad del impresor a la hora de adecuarse a las necesidades propias de los diferentes artistas[111].
En relación a la colaboración técnica en términos de equipo, nos resulta muy ilustrativo observar las fichas técnicas de producción de algunas obras salidas de Tyler Graphics, en las que se registra —además del nombre del artista— una larga nómina de técnicos responsables en la realización de una obra, tales como los encargados de la fabricación del papel, el encargado del procesado de las planchas, el de las piedras, el impresor responsable de las pruebas y de la estampación, etc.[112]

III.4.4. El serígrafo

La serigrafía es una de las formas más simples de estampación basada en el procedimiento de impresión permeográfico. Conlleva el uso de un esténcil aplicado a una malla de seda o *nylon*, que se estira sobre un marco rígido rectangular. La tinta que se deposita en el marco, se extiende con una racleta sobre las áreas abiertas del esténcil. Una vez que la superficie inferior de la pantalla entra en contacto con el material sobre el que se va a imprimir, se produce la estampa.

La serigrafía se patentó en en Estados Unidos en 1907, gracias al artista y diseñador Samuel Simon. Sus primeras aplicaciones tenían carácter industrial y fue en los años treinta,

---

110 GILMOUR, Pat. Ken Tyler. *Master Printer, and the American print Renaissance*, Hudson Hill Press. New York, 1986. p. 30. Citado en: GUILLÉN, José Manuel. «Obra gráfica y... *Op. cit.* p. 5.

111 Para más información sobre Kenn Tyler, consúltese la completa página web de la NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. *Kenneth Tyler Printmaking Collection* [Consulta: 12/03/2015]]Disponible en: <http://nga.gov.au/internationalprints/Tyler/Default.cfm?MnuID=6&Essay=artonview19>

112 Más adelante puede verse un ejemplo de las fichas técnicas del taller Gemini, ideada también, por Tyler; ver Fig. 11, cap. VI.5.

cuando se comenzó a utilizar en el terreno artístico gracias a las aportaciones del serígrafo Anthony Velonis[113].

Los primeros artistas que utilizaban la serigrafía, defendían que ellos mismos debían encargarse de ejecutar todo el proceso técnico —desde la elaboración de las pantallas hasta la impresión—, al mismo tiempo que reivindicaban el trabajo manual sobre la pantalla, frente a los procesos mecánicos. A finales de la década de los años cuarenta, aparecieron las primeras iniciativas de colaboración entre artista e impresor, gracias a los talleres de Arcay y Kelpra, metodología de trabajo que terminó por imponerse difuminando la dicotomía entre las nociones del artista que imprime sus propias obras, y el impresor que se dedica sólo a reproducir obras ajenas sin la intervención del artista[114].

Aunque la técnica serigráfica se presta más que cualquier otro proceso de estampación a que se produzca una separación entre el artista y el impresor, las relaciones entre ambas partes pueden ser muy variadas. Éstas van desde el artista que se limita a enviar al taller una imagen con unas someras directrices, hasta el conocedor de la técnica que estampa a menudo sus obras; dándose también otros casos en los que el artista colabora con el impresor en todo el proceso de estampación[115]. Tal y como explica Mariano Rubio:

> En serigrafía, como en la litografía, no son muchos los artistas que trabajan todo el proceso en solitario, sino que las estampaciones son resultado de una íntima colaboración entre el artista creador y el serígrafo, cuyo buen oficio artesanal asesora al artista enriqueciendo sus posibilidades creadoras con el conocimiento de nuevas técnicas.[116]

Para que se dé una buena colaboración, el serígrafo debe aportar sus conocimientos técnicos y mostrar disponibilidad permanente a la colaboración, desde la fase de realización de la imagen a la estampación de la tirada. La cooperación técnica e intelectual ha hecho posible la producción de serigrafías de alta calidad, donde ambas partes —artista e impresor— quedan con frecuencia reconocidos. A continuación señalamos algunos ejemplos de serígrafos que han practicado una metodología de trabajo basada en la colaboración.

---

113 Anthony Velonis (1911-1997) fue una figura clave en la introducción de la serigrafía artística a través del establecimiento (en el periodo de la Gran Depresión) de la *Silk Screen Unit* en Nueva York, el primero de los muchos talleres de serigrafía impulsados por el gobierno estadounidense para la producción de grandes tiradas de carteles, dentro del *Federal Art Project*. Además, Velonis escribió el primer manual de serigrafía artística en 1938, bajo el título: *Technical Problems of the Artist: Technique of the Silkscreen Process*. Esta publicación se distribuyó por todo el país, utilizándose como material de formación en otros talleres. Más adelante ampliamos información sobre los talleres impulsados por la FAP dentro del programa de empleo de la *Work Progress Administration* (W.P.A.), al que perteneció la *Silk Screen Unit* de Velonis. Ver: V.2.2.

114 Véase: MARTÍNEZ VELA, Manuel. *La serigrafía. De la pantalla de seda a la estampa.* Sevilla. Point de Lunettes Editorial. 2013. p. 208.

115 Véase: CUADRILLERO, Alicia. *Serigrafía artística en Madrid: Artistas, editores, e impresores.* [Tesis Doctoral] Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 2001. Dirigida por Álvaro Paricio Latasa.

116 RUBIO, Mariano. *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales. Historia, Técnica*. Tarragona. Ed. Tarraco. 1979. p. 221.

El serígrafo Wifredo Arcay (1925) es el primer impresor que desarrolló un trabajo de colaboración entre un estampador y un artista[117]. Arcay se asoció en París en 1949, con el galerista Denise René con quien editó serigrafías de numerosos artistas, de los que no se limitaba exclusivamente a reproducir sus obras, sino que trabajaba en colaboración con ellos durante todo el proceso. Esta metodología supuso un nuevo hito en la evolución de la serigrafía artística, pues hasta ese momento, o bien el estampador se limitaba a hacer reproducciones de obras ajenas, o bien era el artista el que imprimía sus propias obras. El mismo Arcay lo explicaba así: «No se trata de reproducir obras, sino de reinventar, junto al artista, una obra en estampa que permita cambiar el tamaño, color o soporte»[118]. El impresor llevó a la práctica este concepto de reinvención, junto a artistas como Victor Vasarely, Jean Arp, Fernand Léger, Sonia Delaunay, František Kupka, etc.

Este tipo de trabajo colaborativo se desarrolló años más tarde, en el taller londinense Kelpra Studio, fundado en 1957 por el serígrafo Christopher Prater (1924-1996) y su esposa Rose. Prater tuvo su primer contacto con la serigrafía trabajando como ayudante de un rotulista. En 1951 hizo un curso de serigrafía y durante los siguientes seis años trabajó en casi todas las empresas de serigrafía de Londres, quedando impresionado por los efectos que se podían lograr con un equipo relativamente simple. El primer taller del impresor estaba situado en una habitación de Kentish Town y era muy modesto. Prater trabajaba sobre una mesa de la cocina y su mujer confeccionaba las pantallas con trozos de seda. Sus primeros trabajos fueron comerciales, hasta que en 1959 conoció al diseñador y pintor Gordon House, que le encargó el primer trabajo artístico del taller. El éxito que tuvo, atrajo a numerosos artistas como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, R.B. Kitaj, Victor Pasmore, Joe Tilson, Richard Smith, etc., con los que consiguió una excelente reputación internacional, que supuso para muchos de ellos, el punto de partida de una fructífera trayectoria como artistas gráficos. En 1967, Prater colaboró con el fotógrafo Dennis Francis, quién mostró a los artistas cómo se podía manipular el grano de una película o el medio tono, utilizando la cámara como herramienta creativa; esto les llevó a desarrollar técnicas inéditas hasta ese momento en la estampación artística. Prater y artistas como Eduardo Paolozzi o Gordon House cuestionaron la idea americana de que una serigrafía debía ser hecha enteramente por el artista, sin la intervención de un impresor, y desarrollaron un trabajo conjunto entre creador y técnico[119].

---

117 Martínez Vela señala a Arcay como el pionero en practicar la serigrafía en colaboración, véase: MARTÍNEZ VELA, Manuel. *Op. cit.* p. 191.

118 ARCAY, Wifredo, citado en: Ministère des Affaires étrangères et du Développement international. Embajada de Francia en Caracas. 2012. [En línea][Consulta: 14/02/2015] Disponible en: <[http://www.ambafrance-ve.org/Exposicion-Taller-Arcay-Estampa]>

119 Véase: GILMOUR, Pat. «Obituary: Chris Prater» Artículo en: *The Independient*, London. 08/11/1996. [Consulta: 8/2/2015] Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-chris-prater-1351273.html>

En España encontramos un excelente ejemplo del trabajo en colaboración, entre el artista Eusebio Sempere y el serígrafo Abel Martín (1931-1993) que estampó la mayor parte de la obra del artista. Ambos aprendieron el proceso manual de la serigrafía en el taller parisino de Arcay, y a su regreso a España, en los años sesenta, instalaron un estudio serigráfico propio, donde trabajaron juntos, convirtiéndose en los introductores de la técnica artística en nuestro país[120].

Sempere y Martín trabajaban de forma totalmente manual y sin bocetos preparatorios, utilizando la superposición de películas de recorte que, mediante la superposición de tintas, les llevaba a conseguir sutiles transparencias y múltiples matices.

Alicia Cuadrillero recoge el estrecho vínculo de colaboración entre ambos, a través del siguiente diálogo de una entrevista de Ramón Salarich en 1980:

> E. Sempere: El mérito es de Abel, que es un gran impresor.
> A. Martín: Sólo es cuestión de conocer y adaptarse a la técnica del pintor.
> Sempere: Lo que pasa es que juntos trabajamos muy a gusto.
> A. Martín: Cosa que no ocurriría si yo estuviera trabajando sólo y el pintor supervisase la tirada una vez ya terminada. Normalmente, se hace un *gouache* y se entrega al impresor. Nosotros no. Realizamos la serigrafía sobre la marcha. Imagínate que hemos hecho serigrafías de hasta treinta y tantas pasadas. Lo único que nos importa es conseguir lo que nos interesa. El tiempo no cuenta. Si, por el contrario, la tirada se realiza mecánicamente, lo primero que se hace es eliminar tiradas y reducirlas a cuatro, por ejemplo. Entonces es obvio que no se puede conseguir la misma calidad que en treinta y cuatro.
> Sempere: A veces me han querido comprar los originales de las serigrafías, y resulta que no hay original. O sea que empezamos por las buenas a ver lo que sale y nunca sabemos cuando se va a acabar.[121]

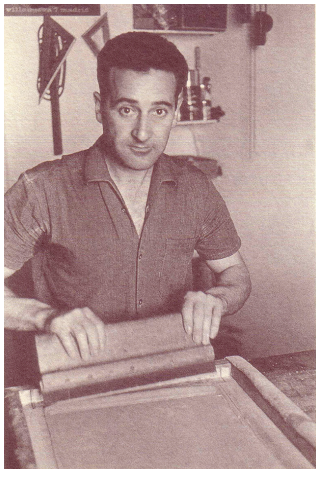


Fig. 8. El serígrafo Abel Martín estampando.

120 Más adelante, volvemos a hacer referencia de este trascendente taller, v. VII.2.1.4.

121 FERNÁNDEZ GARCÍA, Alicia. *La obra de Eusebio Sempere desde una investigación visual de la pintura.* [Tesis Doctoral] Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 1989, p. 303. Citado en: CUADRILLERO, Alicia *Op. cit.* p. 144.

A través de este diálogo se adivina la fuerte complicidad existente entre artista e impresor, que les llevó a generar una obra común, en la que el mismo proceso es parte esencial de los resultados. Un proceso, basado en la toma de decisiones conjunta y muchas veces improvisada, que va surgiendo en función de las sucesivas pruebas obtenidas durante el desarrollo del trabajo.

De lo anteriormente expuesto, se desprende que la intervención del serígrafo resulta crucial en la producción de una edición de serigrafía artística, ya que éste interviene en la preparación de imágenes, la elección de las pantallas, el tipo de tintas, la opacidad, el papel y en otras cuestiones técnicas. Pero si además, el artista está presente y participa durante el proceso, ambos pueden tomar decisiones conjuntamente, enriqueciendo muy positivamente la obra.

III.4.5. El impresor digital

La impresión digital se distingue del resto de procesos de estampación, en la anulación de la matriz física. Este hecho conlleva una considerable simplificación del proceso, ya que, entre otras cuestiones, la intervención del técnico se hace innecesaria en la primera parte del proceso de producción, dedicada a la fijación o el procesado de la imagen en la matriz. En consecuencia, el artista pasa a ejercer un mayor control y responsabilidad en el resultado final de la imagen. En palabras de Javier Blas:

> La disolución de las cualidades matéricas de la matriz coloca al artista en un estado meramente intelectual, y le aporta otras opciones realmente interesantes. Me refiero a la posibilidad de modificar la escala o de retornar a estados previos de la imagen, un imposible en el caso de matrices físicas, y la no menos interesante posibilidad de previsualizar resultados, con la oportunidad de disponer de un proyecto de imagen antes de su concreción definitiva. Las de modificación en cada estadio del acto creativo son enormes y, por tanto, se antojan infinitas las variables icónicas a partir de una misma imagen. Despojados de toda retórica procesal, la virtud de los productos digitales queda reducida a su eficacia visual y a la capacidad del artista para acertar con la idea y escoger la mejor de las opciones posibles en cada fase de creación de la imagen. Ésta es su mayor aportación.[122]

La producción de una impresión digital consta de tres fases básicas: la entrada de datos o digitalización de la imagen, la manipulación, y la producción de la impresión. La calidad de la estampa final depende de múltiples variables, como son la propia resolución de la imagen y la capacidad del dispositivo de impresión de imprimir a alta resolución. En la

122 BLAS, Javier. «Entrevista con Javier Blas. Por Julio León, Joan Oliver y Jaume Reus» en: *Els tallers de Joan Miró: Un desig que ara compleix deu anys.* Fundació Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca. 2004. 20 pp. 25-26.

fase de entrada, las principales herramientas de captura son los escáneres, las cámaras digitales y el vídeo. La resolución original de dicha captura presenta la primera restricción a la escala de salida. Para una calidad de impresión óptima, la resolución de la imagen debe corresponderse a la capacidad del dispositivo de producción. Una vez procesada la imagen, el artista dispone de múltiples opciones de impresión.

Las primeras incursiones en el ámbito digital hicieron necesaria la colaboración tecnológica para poder aprovechar las capacidades de los ordenadores. Los primeros esfuerzos de colaboración se llevaron a cabo por impresores procedentes de dos disciplinas diferentes: Graham Nash y Mac Holbert se acercaron a la impresión digital desde un lenguaje fotográfico; mientras que Jon Cone, lo hizo desde la estampa tradicional.[123]

Garrett White describe cómo Nash (1942) y Holbert se apropiaron de una impresora para aplicarla a la impresión de las primeras series de carpetas de fotografías impresas como arte digital, en 1990[124]. El desarrollo del proceso de impresión digital con el sistema de inyección de tinta, partió del interés y el empeño de Nash por obtener impresiones de alta calidad de sus negativos fotográficos (escaneados digitalmente)[125]. En 1989, se produjo el lanzamiento de la impresora *Iris 3047*, que se convertiría, con algunas modificaciones de *software* y *hardware* por parte de Holbert (fig. 9), en la fase final de su proceso de trabajo artístico digital, a partir de fotografías impresas en un grueso papel Arches. Los ajustes específicos en la impresora *Iris* y el éxito que tuvieron las estampas resultantes en diversas exposiciones, allanaron el camino para la fundación del estudio especializado en impresión digital fotográfica. Éste se inauguró oficialmente en junio de 1991 en Manhattan Beach (California), bajo el nombre de The Nash Editions. Nash explicaba así, la finalidad de su estudio: «facilitar servicios y estampas digitales a la comunidad de artistas con énfasis en la fotografía. Nuestro enfoque estará en el arte cuya expresión original será digital, a diferencia de las reproducciones de trabajos ya existentes»[126].

123 Laidler analiza el papel del maestro impresor digital así como el trabajo en colaboración con artista, dentro de su tesis. Véase: LAIDLER, Paul *Anthony. Collaborative Digital and Wide Format Printing: Methods and Considerations for the Artist and Master Printer.* Bristol. University of West of England. 2011 pp. 93-97. [En línea][Consulta 10/12/2014] Disponible en: <http://eprints.uwe.ac.uk/16563/>

124 Véase: WHITE, Garrett. *Nash Editions: Fine Art Printing on the Digital Frontier.* Citado por: LAIDLER, Paul Anthony. *Op. cit.* p. 94.

125 La posibilidad de producir impresiones de gran formato y a alta resolución de imágenes digitales, resultaba casi imposible durante la década de los ochenta, ya que existían muy pocas opciones de imprimir en alta calidad, hasta la introducción en el mercado de la impresora de inyección de tinta *Iris*, en 1987. Ésta fue producida por IRIS Graphics en Massachusetts (EE.UU.) como el primer dispositivo de impresión de inyección de tinta a alta calidad, y tono continuo fotográfico digital.

126 NASH, Graham. *Nash Editions: Photography and the Art of Digital Printing.* Berkeley. Ed. Garret White. 2006. p.11. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «To provide digital services and digital prints to the fine-art community with an emphasis on photography. Our focus will be art whose original expression will be digital, as opposed to reproductions of existing artwork».



Fig. 9. Mac Holbert imprimiendo con la impresora *Iris 3047* personalizada, *circa* 1989.

Simultáneamente al trabajo que estaban llevando a cabo Nash y Holberth, el impresor Jon Cone (1957) establecía su propio estudio de impresión digital en Vermont (EE.UU.): The Cone Editions Press. A diferencia de los anteriores, Cone estuvo experimentando con la salida de archivos digitales a películas negativas y positivas y su reintroducción dentro de las técnicas tradicionales, con un enfoque híbrido de la estampación. En 1990, Cone Editions adquirió su primera impresora *Iris* y comenzó a combinar la nueva tecnología de inyección de tinta con la serigrafía, editando en 1991, las series de *East Topsham* con Mekissa Meyers. En 1993, Cone colaboró con los impresores japoneses Yoshi Segoshi y Morimura en la producción de *Sharaku-Ga Suite*, una combinación de xilografías, planchas de zinc e impresión de inyección de tinta. Además de su trabajo como impresor, debemos señalar la labor de difusión de las técnicas de impresión digital que desempeñó Cone, ya que éste enseñó a muchos otros impresores para que formaran sus propios *talleres digitales.* Algunos de sus alumnos fueron: David Adamson, fundador de Muse Editions; Donald Saff, fundador de SaffTech; y Robert Rauschenberg, que fundó Untitled Press[127].

A finales de la década de 1990, los bajos costes y las mejoras en la impresión hicieron posible la realidad de un estudio de impresión casero, que a su vez condujo al cuestionamiento del papel del impresor en la era digital.

Paul Anthony Laidler[128] nos da unos apuntes de las competencias que actualmente debe asumir el impresor de procesos digitales. Generalmente, el impresor recibe los archivos digitales preparados para imprimir, y los distintos ajustes se aplican durante las pruebas de impresión de la obra. No obstante, el técnico debe ser capaz también de procesar las imágenes, para lo que es indispensable que domine los diferentes programas de tratamiento

127 *Ibídem.*

128 Para más información sobre el técnico impresor de procesos digitales consúltese la interesante tesis de Laidler. LAIDLER, Paul Anthony. *Collaborative Digital and Wide Format Printing: Methods and Considerations for the Artist and Master Printer.* Bristol. University of West of England. 2011. [Consulta 10/12/2014] Disponible en: <http://eprints.uwe.ac.uk/16563/>

de imágenes. Otra de las aptitudes del impresor digital, es el conocimiento de las propiedades cualitativas de las diferentes impresoras de inyección de tinta para tener presentes los posibles resultados de una imagen, de acuerdo a la utilización de uno u otro dispositivo, así como de los distintos tipos de papeles de impresión, para elegir la mejor combinación posible, en colaboración con el artista[129].

Brian Gilkes, el maestro impresor del taller Pharo Editions expone su punto de vista sobre el proceso de impresión digital de arte gráfico:

> Esta forma de arte gráfico es a menudo muy intensa y muy gratificante. Inicialmente es el artista el que habla presentando su trabajo, pero cuando la impresión progresa, son las imágenes las que sugieren lo que necesitan para optimizar su historia. Hacer la revisión final que controle la luminosidad local, la finura, el contraste y el color, es mucho más un arte que una ciencia.
> Últimamente, el reto es hacer que la estampa cobre vida, que parezca como si fuera a entrar en la habitación.[130]

La diversidad de la producción digital se evidencia a través de los distintos talleres que han incorporado la fotografía, la gráfica y la reproducción, al área del conocimiento de los técnicos especialistas. Éstos han adoptando en la mayoría de los talleres, el enfoque del maestro-impresor tradicional. El impresor David Adamson (de Adamson Editions) hablaba así, de las similitudes (entre los medios de impresión digital y los tradicionales) en la colaboración entre impresor y artista:

> El proceso de impresión *Iris*, es fundamentalmente una acelerada versión de la litografía que requiere de la misma comunicación fluida entre artista e impresor que demanda el método tradicional.
>
> Una de las razones por las que artistas como Chuck Close y Jim Dine se sienten muy cómodos trabajando conmigo es porque nosotros hablamos en los mismos términos, ellos no necesitan hablarme del balance de color o los desplazamientos del magenta. Nosotros usamos el vocabulario del arte gráfico.[131]

* * * *

129 Para más información, consúltese: LAIDLER, Paul Anthony. *Op. cit.* p. 99.

130 GIKES, Brian, en: PHARO EDITIONS [En línea][Consulta: 20/02/12] Disponible en: <http://www.pharoseditions.com.au/print_making.html> [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «This form of printmaking is often very intense and very rewarding. Initially, it is the artist that speaks, introducing the work, but as the printing progresses it is the images themselves that suggest what they need to optimize their story. Making the final edits that control luminosity, colour, acuity, contrast and light distribution is much more an art than a science. Ultimately, the challenge is to make the print come alive, to appear as if it could step into the room».

131 ADAMSON, David, en: OFFMAN, Craig. «The New Remasters: Artland.com's James Danziger and David Adamson aim to give high-end reprographics mass appeal». En: *Wired Digital, Inc.* The Condé Nast Publications Inc. 2004. [En línea] [Consulta: 10/02/2010] Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/8.11/danziger_pr.html> [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «The Iris printing process is essentially an accelerated version of lithography, requiring the same fluent communication between artist and printmaker that the traditional method demands. [...] One of the reasons artists like Chuck and Jim are very comfortable working with me is because we're speaking on the same terms, they don´t have to talk to me about color balancing, or magenta shifts. We're using printmaking vocabulary».

La clasificación del impresor, según los procesos de estampación que hemos establecido en los anteriores apartados, no pretende crear fronteras entre los distintos procesos, sino explorar más a fondo las peculiaridades de cada uno.
Tal y como veremos más adelante[132], apreciamos que en la mayoría de los talleres se impone el carácter multidisciplinar del impresor, así como la cooperación con otros talleres de estampación especializados en distintos procesos, para resolver proyectos de carácter híbrido.
Además, no podemos obviar que el oficio del técnico-impresor tradicional ha transformado y ampliado su dimensión en las últimas décadas, debido a varios factores. Por un lado, al creciente desarrollo de proyectos híbridos, que demandan e implican la colaboración de un mayor número de especialistas técnicos en la producción gráfica, y por otro lado, debido a la absorción de procesos derivados de los medios digitales y a la apropiación de otros procesos industriales que, aunque ya existían, apenas se habían aplicado en el terreno del arte gráfico. Procesos como la impresión digital, el plóter de corte (en la utilización de máscaras autoadhesivas para el grabado de la plancha con mordiente), el chorro de arena, el sistema de corte CAD CAM, las cortadoras de láser de agua y cortadoras con sistema de fresado, etc.

Estos nuevos medios han impulsado —especialmente durante la última década del presente siglo—, la aparición de nuevos espacios de producción con tecnologías específicas que cuentan con técnicos especializados en dichos procesos, así como la ampliación de muchos talleres ya existentes, que han transformado y ampliado su equipo para acoger las tecnologías más modernas.
A modo de conclusión del presente capítulo, podemos afirmar que el universo de nuevas herramientas que hoy están a nuestro alcance, no puede sustituir la figura del técnico impresor, cuya intervención y experiencia de colaboración con el artista, resultan determinantes en los resultados obtenidos. Resultados que se ven beneficiados en aquellas situaciones en las que el técnico está familiarizado con la manera de trabajar y con la obra del artista; pues el primero puede anticiparse y sugerir alternativas o caminos por donde el artista puede trabajar con libertad a su manera. La experiencia, resulta aún más completa cuando el artista posee además, conocimientos sobre las técnicas gráficas que puedan plantear soluciones o retos al técnico, para conseguir óptimos resultados que se reflejarán en la estampa.

132 A través de las tablas anexas, al final de este volumen (tomo I), puede apreciarse claramente la multidisciplinareidad de la mayoría de los talleres que hemos estudiado; v. anexo.

SEGUNDA PARTE: TIPOLOGÍAS DE TALLER

IV MODELOS Y TIPOLOGÍAS DE TALLER

Dado que más adelante[133] analizaremos diferentes espacios de numerosos talleres de obra gráfica original, creemos necesario establecer un orden y clasificación de talleres que nos facilite el examen detallado de las características y peculiaridades de cada uno.
A la hora de abordar el estudio, se nos plantean diversas alternativas de clasificación, por consiguiente y con el propósito de ofrecer una visión lo más completa posible, hemos optado por distinguir cuatro categorías, correspondientes a cuatro estudios diferenciados del taller, atendiendo a los siguientes criterios de clasificación:

- Según su titularidad y organización
- Según su finalidad
- Según su especialización procesual
- Según su titularidad

IV.1. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU TITULARIDAD Y ORGANIZACIÓN

Entre las distintas clasificaciones que hemos encontrado a nivel internacional, destacamos la elaborada por Tamarind Institute, recogida en el manual *Tamarind, Techniques for Fine Art Lithography*[134], donde hallamos un estudio de los factores que deberíamos valorar a la hora de instalar un taller de litografía artística, que son fácilmente extrapolables a cualquier taller dentro del ámbito de la gráfica. Su autora, Marjorie Devon, nos propone que el primer aspecto que deberíamos contemplar, son los propósitos y cometidos que deberá cumplir el taller, para así determinar requisitos como la ubicación, el espacio, los procesos de estampación y la maquinaria. Asimismo, un taller de uso individual para un artista-impresor, resulta considerablemente más pequeño y menos complicado de montar, que uno diseñado para un colectivo de artistas que comparten el espacio, mientras que los talleres

133 Ver: cap. VII y IX, donde se analizan los talleres internacionales y los nacionales respectivamente.

134 Nos referimos al capítulo: «The Lithography Workshop» en: DEVON, Marjorie. *Tamarind, Techniques for fine Art Lithography.* Alburquerque. Tamarind Institute, College of Fine Arts, University of New Mexico. 2008 pp. 9-12.

que colaboran con artistas ofreciendo la asistencia de un técnico-impresor, tienden a ser más polifacéticos y complejos.

Atendiendo a unos criterios mixtos basados en la titularidad o condición del taller y en su organización, Tamarind[135] distingue cinco modelos: el taller privado, el taller colectivo, el taller de centro docente, el taller de colaboración institucional y el taller colaborativo de carácter privado. Seguidamente, mostramos en la tabla (fig. 1), un resumen de esta clasificación y exponemos las principales características de cada uno de los talleres.

CLASIFICACIÓN DE TALLERES (SEGÚN TITULARIDAD Y ORGANIZACIÓN) Por Tamarind Institute	TALLER PRIVADO
	TALLER COLECTIVO
	TALLER DE CENTRO DOCENTE
	TALLER DE COLABORACIÓN INSTITUCIONAL
	TALLER COLABORATIVO DE PROYECTO PRIVADO

Fig. 1. Clasificación de talleres según titularidad y organización. Tabla elaborada por Tamarind Institute.

Debemos matizar que la clasificación establecida por el Tamarind Institute, se corresponde más, al estudio de modelos de taller norteamericanos, que a la de los españoles; pues algunos de los modelos que distingue, no se hallan presentes en nuestro país. No obstante, nos parece interesante mostrar las características de éstos, ya que sí se ajustan a varios de los de los modelos internacionales que abordaremos en el capítulo VI, y nos aportarán una visión más completa, permitiéndonos establecer futuras comparaciones con los españoles.

IV.1.1. El taller privado

El taller privado está habitualmente fundado por artistas que no tienen acceso a un taller y deciden crear uno personal. Cuando lo utilizan exclusivamente para producir su propio trabajo, pueden ajustar el equipo y los materiales adaptándose a sus necesidades, métodos de trabajo y posibilidades económicas. En algunos casos, el taller puede utilizarse además, para ofrecer servicios técnicos a otros artistas, u ofrecer cursos formativos, si cuentan con el suficiente espacio.

135 *Ibídem.*

Los requisitos espaciales de estos talleres son menores que los del resto, y frecuentemente se instalan en bajos comerciales, sótanos o garajes reconvertidos para ese propósito, con un sistema de ventilación adecuado.

IV.1.2. El taller colectivo

El taller colectivo está fundado por un grupo de impresores y permite compartir costes de instalación y funcionamiento del estudio. Muchos de estos talleres son asociaciones sin ánimo de lucro, o cooperativas que utilizan el taller para diversos objetivos, como son la producción de su propia obra, el alquiler de sus instalaciones al público, y en la mayoría de los casos, también para ofrecer cursos formativos. Algunos ofrecen también, servicios a artistas que quieren trabajar en colaboración con un técnico impresor. Sus miembros pagan cuotas —generalmente anuales o mensuales— por tener acceso al taller, pudiendo o no, compartir las responsabilidades en las tareas.
Algunos talleres colectivos cuentan con un espacio expositivo, que sirve de incentivo para sus miembros, pudiendo además, proporcionar ingresos extras, en caso de que se destine para el taller un porcentaje del ingreso de las ventas.
Las necesidades logísticas de un taller colectivo son variadas, pero el planteamiento del taller de una escuela, que debe alojar a grupos de artistas trabajando simultáneamente, puede servirnos de guía para instalar un taller de esta categoría.

En España existe un amplio espectro de talleres colectivos (la gran mayoría, dedicados a la formación de procedimientos gráficos), entre los que podemos encontrar: talleres institucionales de ámbito autonómico, provincial o municipal, fundaciones, centros culturales, y talleres de carácter privado como asociaciones, cooperativas, u otros tipos de formas jurídicas[136].

IV.1.3. El taller de un centro docente

Se trata de talleres institucionales, pertenecientes a una Escuela de Arte o a una Facultad de Bellas Artes y de talleres particulares o colectivos que tienen como finalidad la forma-

136 Estos talleres se tratarán más adelante; v. VI.2. (Talleres colectivos internacionales) y VIII.1. (Talleres españoles incluidos dentro de los talleres de formación).

ción en los procesos gráficos. Son talleres bien planificados y equipados, que cuentan con un mantenimiento regular para facilitar el aprendizaje. El taller idóneo de este tipo de centros, ofrece talleres independientes para cada proceso de impresión, a cargo de docentes con experiencia técnica específica[137].
El espacio del taller debe de ser amplio, en función del número de alumnos que éste acoge; y del personal necesario (profesores y asistentes), que estarán determinados por el presupuesto. Un maestro de taller o técnico impresor contratado a tiempo completo, puede ofrecer asistencia a los estudiantes fuera de las horas lectivas y asegurarse del buen mantenimiento del taller, ya que uno de los problemas más habituales en una escuela es el deterioro del equipo, debido al intenso uso que se hace de él.
Respecto al presupuesto, la institución suele asumir los sueldos de los instructores, así como los costes de suministro y mantenimiento. Las tarifas de seminarios y talleres pueden cubrir una parte de esos costes.

IV.1.4. El taller de colaboración institucional

Aunque este modelo no está presente en España, sí que es un formato de taller frecuente en otros países, especialmente en EE.UU., donde existen algunos centros que trabajan en colaboración con artistas y están asociados con instituciones como universidades, escuelas de arte o museos.
Estos talleres tienen como objeto ampliar las experiencias de aprendizaje de los estudiantes, y al mismo tiempo, ofrecen a los artistas la posibilidad de producir sus estampas. Además, suelen vender las ediciones que producen para costear los proyectos individuales o proporcionar ingresos extras a la institución. Entre los talleres pioneros en emprender trabajos de colaboración entre alumnos y artistas dentro de una institución, podemos destacar —en el primer cuarto de siglo XX—, el taller de la escuela Bauhaus, que trataremos más adelante[138].

Actualmente, los talleres institucionales varían en sus relaciones estructurales. Por ejemplo, Tamarind Institute, está asociado con el College of fine Arts of New Mexico y Tandem Press, es un taller afiliado a la Universidad de Wisconsin en Madison, que goza de identidad independiente.

137 Podría tratarse por ejemplo de los talleres de una Facultad de Bellas Artes o de una Escuela de Arte, v. cap. VIII.1.1.1.
138 Ver cap. V.2.1.

Un taller de colaboración institucional presenta características similares a un taller de colaboración privado, con respecto al espacio, el presupuesto y los acuerdos con artistas.

IV.1.5. El taller de colaboración de proyecto privado

Se trata de un pequeño negocio que ofrece a los artistas servicios profesionales de técnicos impresores y la posibilidad de trabajar en colaboración con éstos en las instalaciones de un taller. La colaboración entre el taller y el artista, puede establecerse de dos formas:

1. El taller ejerce como editora, invitando al artista a que trabaje en sus instalaciones, produciendo sus ediciones y asumiendo los gastos editoriales. En ese caso, el taller llega a un acuerdo con el artista. (una práctica habitual, suele ser el reparto de la edición entre el taller y el artista)[139].
2. El taller facilita sus servicios técnicos aplicando unas tarifas, a aquellos artistas que bien no tienen acceso a un taller, bien requieren de un técnico que les ayude a producir sus ediciones.

El número de personal de estos talleres es muy variable; algunos estudios trabajan con una sola persona que desempeña diferentes tareas —impresor, gerente, secretario, etc.—, mientras que otros dividen estos papeles entre varios socios o empleados, siendo frecuente la contratación temporal de impresores para atender a proyectos puntuales que precisen de ayuda complementaria.
Un taller con dos empleados puede dividir la carga de trabajo entre un técnico impresor, responsable de las actividades directamente relacionadas con la producción —incluidas colaboración, estampación, pedidos de suministro y mantenimiento—, y un director que maneje las tareas administrativas y el marketing. Los talleres más grandes suelen contar con una persona responsable de la conservación de ediciones, control de calidad, documentación, etc.
Asimismo existen talleres de colaboración privados, que acogen a alumnos en prácticas procedentes de escuelas de arte, que trabajan como asistentes y ayudan en el mantenimiento del estudio, la estampación o las tareas administrativas. En relación al presupuesto, y evaluando la experiencia de otros talleres[140], resulta recomendable comenzar con un

139 Anteriormente, en el cap. II.2.2. hemos expuesto algunos ejemplos de talleres que editan obra gráfica.

140 Si revisamos la evolución de célebres talleres de consolidada trayectoria (como Gemini G.E.L., ULAE, o el taller Kelpra Studio), podemos observar que la mayoría de ellos, contaron con unos inicios muy modestos y fueron creciendo paralelamente a su evolución de trabajo, v. VI.1.

taller pequeño que vaya creciendo de forma natural, en lugar de hacer grandes inversiones de riesgo.
Un taller bien organizado, con una planificación cuidada y realista, resulta más eficiente y cuenta con mayores posibilidades de éxito. Independientemente de la magnitud del negocio, el propietario debe mantener un riguroso y completo registro económico de todos los gastos e ingresos generados. Este registro debe incluir por un lado, los gastos fijos de cada mes, como alquiler, seguro, pago de préstamos, impuestos, salarios, etc., y por otro lado, los gastos variables, que dependen del número y la magnitud de proyectos que el taller desarrolla en un mes; como el papel, las tintas, las matrices y los materiales químicos. Para obtener un coste aproximado por hora trabajada, se divide el total de los gastos entre el número de horas que normalmente se trabaja.
Es conveniente conservar presupuestos anteriores, en los que se registre el tiempo dedicado a las distintas fases del proyecto y los gastos de materiales de cada trabajo, ya que estos apuntes, proporcionan guías útiles para establecer tarifas más precisas. El propietario del taller privado, puede elegir entre diversas formas de negocio que detallamos más adelante[141].

Aunque en el el trabajo de campo, no utilizaremos esta clasificación, sí que se tomarán como referencia algunas de las características expuestas para desarrollar parte del contenido de los siguientes apartados, que resolveremos tal y como mostramos a continuación.

IV.2. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU FINALIDAD

Tras haber estudiado la clasificación de las tipologías de talleres norteamericanos y habiendo comprobado que no se ajusta a los modelos de taller nacionales, que conformarán el tema central de nuestra investigación, hemos barajado diferentes criterios para el estudio. Con el fin de obtener una estructura más sistemática y afín a nuestro contexto, nos hemos regido para su ordenación, exclusivamente en criterios basados en la finalidad y los propósitos que desempeña el taller de producción de arte gráfico. Así distinguiremos entre las siguientes finalidades: formación, investigación de nuevas tecnologías, desarrollo de proyectos en residencia, creación y experimentación artística, autoedición, producción

141 Ver cap. IV.4.2.

por encargo, edición de artistas, y talleres que aúnan varias finalidades, a los que hemos denominado «talleres polivalentes».
Mostramos la siguiente tabla con la clasificación adoptada, aunque el análisis de cada tipología, se abordará en el trabajo de campo[142], donde se tomarán diferentes modelos/ejemplos concretos de taller para su estudio en profundidad.

CLASIFICACIÓN DE TALLERES (SEGÚN SU FINALIDAD)	TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA
	TALLER DE INVESTIGACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS
	TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTOS EN RESIDENCIA
	TALLER DE CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA
	TALLER DE AUTOEDICIÓN
	TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA POR ENCARGO
	TALLER DE EDICIÓN DE ARTISTAS
	TALLER POLIVALENTE

Fig. 2. Tabla de clasificación de talleres de acuerdo a su finalidad[143]. Realización propia.

IV.3. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU ESPECIALIZACIÓN PROCESUAL

En cuanto a las formas de clasificar un taller de producción de arte gráfico, la más común —muy presente en varios manuales dedicados a procedimientos técnicos—, es la que atiende a la especialización técnica o procesual del taller.
Los distintos procesos gráficos en los que está especializado un taller, condicionan enormemente (junto a otros factores como la finalidad), el diseño de sus instalaciones y su organización física. Con el fin de analizar la infraestructura y organización espacial, así como el equipo y la maquinaria básica que precisa cada taller, atenderemos en este apar-

142 Ver cap. VIII.

143 Los apartados de esta tabla se amplían y desarrollan en el capítulo VIII.

tado a la clasificación basada en los procesos técnicos. Por consiguiente, diferenciaremos cinco modelos (fig. 3), cuyas características iremos desglosando a continuación.

CLASIFICACIÓN DE TALLERES SEGÚN LA ESPECIALIZACIÓN TÉCNICA	TALLER DE PROCESOS DE ESTAMPACIÓN EN HUECO (CALCOGRÁFICOS)	Técnicas directas	
		Técnicas indirectas	Técnicas tradicionales
			Fotograbado
	TALLER DE PROCESOS DE ESTAMPACIÓN EN RELIEVE	Xilografía	
		Tipografía	
	TALLER DE PROCESOS DE ESTAMPACIÓN PLANOGRÁFICOS	En piedra	
		En plancha, poliéster y otros materiales	
		Fotolitografía	
	TALLER DE PROCESOS DE ESTAMPACIÓN PERMEOGRÁFICOS	Directos	
		Indirectos	
	TALLER DE PROCESOS DE IMPRESIÓN DIGITAL		

Fig. 3. Esquema de clasificación de talleres de acuerdo a su especialidad técnica. Tabla de elaboración propia.

Antes de comenzar con el estudio de los distintos modelos, queremos subrayar que los planteamientos y las descripciones de los talleres que sugerimos a continuación, tratan de modelos representativos y no exclusivos. Más adelante[144], exploraremos algunos ejemplos de artistas que enfocan su trabajo principalmente a la creación y experimentación, para los que no es necesaria la existencia permanente y ni siquiera física, de un taller.

IV.3.1. Consideraciones generales

Comenzaremos exponiendo unas pautas generales con el propósito de facilitar la comprensión de los requisitos y estructura física del espacio del taller, ya que éstas son aplicables a todos los modelos o tipologías, que tratamos aquí, independientemente de su especialización gráfica.

144 Hablamos por ejemplo, de los talleres de carácter efímero (v. VI.7.) y los talleres ambulantes (v. VI.8.).

A. Ubicación del taller

A lo hora de elegir la localización adecuada para un taller, deben considerarse factores tales como: los objetivos que persigue el taller, la accesibilidad que tiene para los usuarios, y el coste y la disponibilidad de la propiedad o del alquiler.

Un taller pequeño destinado para el uso individual de un artista, puede emplazarse en cualquier sitio, mientras que un taller al que acuden artistas y alumnos, tendrá que considerar varios factores.

Las localizaciones urbanas y rurales presentan cada una, distintas ventajas e inconvenientes. Los locales alejados de los límites de las ciudades, son más abundantes, cuentan con instalaciones apropiadas y resultan más asequibles; mientras que los urbanos ofrecen más alicientes locales, como la presencia de museos, galerías y vida artística, que pueden atraer a más clientes potenciales y a un mayor número de artistas. Aunque algunos prefieren también, los lugares más aislados con menos distracciones, que les permitan concentrarse más a fondo en su trabajo.

B. Arquitectura

La estructura del taller debe soportar el peso de las prensas y la maquinaria. En varios manuales recomiendan como material para el suelo, el hormigón.

Es aconsejable que el espacio esté lo más libre posible de columnas de apoyo y otros rasgos estructurales que dificulten la circulación por el taller.

Las puertas y pasillos deben ser lo bastante anchos para que permitan el paso de matrices de grandes formatos (como planchas de metal, de madera, piedras...), paquetes grandes de papel, u otra maquinaria como elevadores hidráulicos.

C. Iluminación

La mayor parte de los talleres se instalan en plantas bajas de edificios de fácil acceso. El espacio debe contar con tomas de luz y de agua y una excelente y uniforme iluminación que puede ser natural (no directa), o artificial con pantallas difusoras en las zonas de trabajo de matrices y entintado para evitar reflejos.

Aunque no siempre es posible, sí que es conveniente que el taller disponga de luz natural, especialmente en áreas donde se contemplan las estampas, se preparan los colores y se mezclan las tintas para la edición.

Según Chamberlain[145], la iluminación fluorescente es la más adecuada para trabajar de noche o con escasez de luz natural, debido a que produce una luz uniforme y difusa; sin

145 Véase: CHAMBERLAIN, Walter. *Op. cit.* p. 87.

embargo emite niveles de radiación ultravioleta, por lo que puede sustituirse por halógenos de baja potencia que, según Marjorie Devon[146], proveen del mejor color.
El nivel ideal de máxima iluminación para la buena conservación de materiales sensibles —incluido el papel con tinta—, es de 50 lux[147]. Aunque las zonas de trabajo del taller requieren de un nivel de intensidad mucho más alto (entre 1000 y 1500 lux), para obtener una precisa distinción del color.
La temperatura de la luz se mide en grados Kelvin (K) y es también un factor determinante, ya que los cambios significativos de ésta, pueden alterar considerablemente la apariencia visual de una estampa. La infiltración de luz natural afectará a la temperatura de color, por lo que debe tenerse en cuenta al planificar la instalación del taller.
A continuación añadimos una tabla de referencia (fig. 4) con diferentes fuentes de luz y su equivalente en grados Kelvin, propuesta por el Tamarind Institute[148]. (El valor más alto de temperatura, corresponde a la iluminación con luz fría, mientras la temperatura más baja, corresponde a una iluminación con luz cálida).

TEMPERATURA DE COLOR	
FUENTE DE LUZ	GRADOS KELVIN
Lámpara vela / keroseno	1.900
Lámpara tungsteno / 40 W	2.750
Fluorescente blanco cálido	3.500
Fluorescente blanco frío	4.500
Luz solar de medio día	5.000 (exposición al sur)
Luz fluorescente día	6.500
Cielo ligeramente nublado	7.500 (exposición al norte)
Cielo azul sin nubes	9.000 (exposición al norte)
Cielo azul claro	25.000 (exposición al norte)

Fig. 4. Tabla de referencia con los distintos valores lumínicos y su correspondiente temperatura. Tomada de Tamarind Institute.

D. Ventilación

Si el taller trabaja con productos que emiten vapores, debe contar con una buena ventilación y con un sistema de extracción de gases eficiente. Es aconsejable usar dos tipos de ventilación: general y localizada. La de carácter general debería contar con un sistema de

146 Véase: DEVON, Marjorie. *Op. cit.* p. 2.

147 Se refiere a la intensidad apropiada para material expuesto a la luz constantemente, durante más de un mes.

148 *Ibídem.*

intercambio de aire que reemplace el aire contaminado por aire nuevo, un determinado número de veces cada hora; mientras que la ventilación localizada puede componerse de tubos o campanas extractoras situadas en sitios específicos donde se manejan materiales tóxicos. Estos extractores deben colocarse al mismo nivel y lo más cerca posible de la fuente de contaminación (fig. 5 y 6).

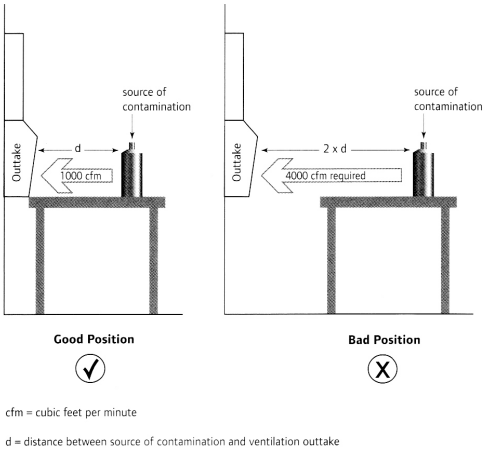


Fig. 5. Esquemas de la distancia y el volumen de aire recomendado para la ventilación local. Tomado de Tamarind Institute.

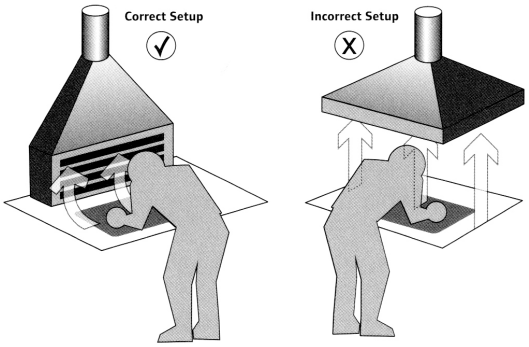


Fig. 6. Esquema de la correcta localización de la campana de extracción. Tomado de Tamarind Institute.

E. Temperatura y humedad

Las condiciones atmosféricas extremas pueden afectar en los distintos procesos de producción gráfica, entrañando dificultades en la mezcla de tintas y en el entintado de las matrices.

La naturaleza higroscópica del papel, requiere un control constante de la humedad relativa del taller, especialmente en el área de conservación de estampas. Ésta debe rondar entre el 40 y el 50%.

Asimismo, la temperatura ideal debería oscilar entre los 18 y los 21 ºC[149].

F. Electricidad

Las tomas de corriente eléctrica deben situarse a la altura de las mesas para conectar los compresores de aire, los secadores y las planchas de calor.

Las prensas motorizadas, las insoladoras, fotocopiadoras, mesas de luz, y elevadores hidráulicos, requieren tomas de corriente apropiadas con un cuadro de seguridad con fusibles diferenciales que eviten las subidas de tensión.

G. Normas generales de seguridad

Además de las anteriores consideraciones, y debido a la toxicidad y peligrosidad que supone la utilización de algunos materiales que requieren los diferentes procesos, debemos contemplar también, la seguridad en el taller[150].

A continuación exponemos unas normas básicas de seguridad, válidas para todos los talleres:

- Disponer de un equipo de protección personal, compuesto por máscaras, cascos, calzado especial, protección auditiva, gafas, guantes y delantales.
- Almacenar los disolventes y los mordientes separados, en armarios de seguridad cerrados, resistentes a las altas temperaturas, alejados de la luz solar directa y etiquetados correctamente. Siempre que se transfiera un químico de su contenedor original a otro, éste debe etiquetarse indicando: el contenido, el equipo de protección necesario que requiere, los riesgos para la salud, el riesgo de incendio, nombre y teléfono del fabricante, así como la fecha de transferencia[151].
- Situar las fuentes de calor, lejos de los disolventes y de soluciones químicas inflamables.
- Disponer de un extintor y un botiquín con primeros auxilios específicos. Es recomendable que el taller cuente con un lava-ojos situado en un lugar del taller de rápido acceso, para poder lavar posibles salpicaduras de productos químicos.
- En el caso de trabajar con prensas accionadas por medios eléctricos, se recomienda no trabajar en el taller en solitario, siendo conveniente instalar un dispositivo de parada de emergencia que al accionarse, paralice toda la maquinaria.

---

149 Según nos proponen Jordi Catafal y Clara Oliva, la temperatura ideal de un taller de grabado calcográfico, debe rondar los 18 ºC (+3). Véase: CATAFAL, Jordi / OLIVA, Clara. *El Grabado*. Barcelona. Parramón, 2002. p. 30.

150 Para conocer más a cerca de las normas de seguridad del taller y la manipulación de productos tóxicos, consúltese: FIGUERAS FERRER, Eva / PÉREZ MORALES, Isabel. *La manipulación segura de los productos químicos en grabado*. Barcelona, Universitat de Barcelona. 2008.

151 El Real Decreto 379/2001, de 6 de abril, regula el almacenamiento de productos químicos y ofrece unas instrucciones técnicas a las que han de ajustarse el almacenamiento, carga y descarga y trasiego de los líquidos inflamables y combustibles en nuestro país.

- Disponer del suficiente número de puertas de emergencia, con acceso fácil y libre de obstáculos.
- Asegurarse de que el suelo sea resistente a la acción mecánica y a los agentes químicos.
- Contar con servicio de recogida selectiva de residuos tóxicos (ácidos y trapos con restos de tinta y disolventes).
- Reservar un sitio específico para cada uno de los distintos materiales y herramientas.

H. Distribución espacial

Los talleres que trabajan con sistemas de estampación tradicionales —calcográfico, en relieve, planográfico y permeográfico—, siguen algunas normas generales que son comunes a la hora de plantear su espacio, como es la disposición de dos zonas claramente diferenciadas: una zona «limpia» y otra «sucia».

El área «limpia», apartada de la zona de estampación, se destina a la manipulación del papel; desde su almacenamiento (envuelto en sus papeles de origen o en otros libres de ácido), a su preparación y corte; y tras la estampación: al secado, prensado, limpieza de estampas, y a la conservación de las ediciones.
Las estampas deben protegerse de la luz solar, el polvo, los insectos, y en la medida de lo posible, de las fluctuaciones de temperatura y humedad. Es aconsejable guardarlas en planeras con cajones poco profundos y con tiradores para poder abrirlos fácilmente.

El área «sucia» se dedica a las labores de entintado, estampación y almacenamiento de tintas, disolventes y herramientas propias de la estampación. Las prensas o las máquinas de estampación suelen colocarse en un zona central o exentas, lo más cerca posible de la zona de entintado.
Una zona de trabajo intermedia se emplea para la creación de imágenes, el dibujo y la manipulación de las matrices.

A continuación expondremos algunas peculiaridades de organización de los distintos tipos de taller de acuerdo a los sistemas de estampación que utilizan, siguiendo el esquema propuesto en la tabla anterior (fig. 3).

IV.3.2. El taller de procesos de estampación calcográficos

Normalmente, el taller de grabado calcográfico se distribuye en torno a cuatro áreas para desarrollar las siguientes tareas:

A. Preparación de matrices
B. Procesado
C. Entintado y estampación
D. Manipulación del papel y conservación de estampas

Además de contar con la ventilación adecuada (fig. 5 y 6), es recomendable disponer de tres fuentes de agua: para aclarar los mordientes de las planchas, para la limpieza general y para sumergir el papel de estampación. Ésta última es prescindible, si se humedece el papel a mano y se guarda cubierto con un material impermeable.

A. Área de preparación de matrices

Puede estar provista de una guillotina, una cizalla —debidamente protegidas para evitar amputaciones de los dedos—, y distintas herramientas para la manipulación mecánica, una mesa de luz para el dibujo, y una mesa con bancos, para el trabajo de preparación y dibujo de las planchas. Sobre alguna de las paredes o sobre una mesa (con enchufe cercano), puede reservarse un espacio para el secado de matrices con aire caliente (que puede tratarse de una caja). En este área pueden colocarse también, la caja resinadora, para la técnica del aguatinta tradicional; un quemador de resina que puede ser, desde un soplete de gas, hasta un tradicional mechero *Bunsen* de alcohol (para formatos de planchas más pequeños); y un calentador de planchas para aplicar el barniz.

B. Área de procesado

Debería estar relativamente aislada, o en una estancia independiente que cuente con extracción de gases localizada y buena ventilación para la manipulación y almacenamiento de mordientes, que deben recogerse en armarios de seguridad.

Este espacio debe incluir una pila de agua —fría y caliente que permita graduar la temperatura—, de un material que no se corroa, como polivinilo de cloruro (P.V.C.) o polietileno (P.E.) para poder morder y aclarar las planchas. En su parte inferior pueden guardarse los tanques o cubetas para morder las planchas (también de P.V.C. o P.E.). Hay armarios de ácido que cuentan con grifos, cubiertas superiores y sistema de extracción de gases.



Fig. 7. Imagen del área de procesado de un taller de grabado calcográfico. Un espacio independiente para los mordientes y el resinado, en el taller de grabado del Masereel Centrum, en Kasterlee (Bélgica).

Una alternativa a las cubetas tradicionales —adoptada por muchos talleres en los últimos años—, son los tanques de mordida vertical, que ocupan un espacio considerablemente menor. Algunos cuentan con bombas de aire controlado mediante válvulas que activan el mordiente y ayudan a disolver los característicos sedimentos de algunas soluciones salinas.

Este área debe proveerse también, de otros utensilios de medición como un densímetro *Baumé*, un reloj de laboratorio, probetas graduadas, balanza para pesar los productos, material de protección como máscaras de gas, guantes y gafas de protección industrial.
Además, pueden guardarse en algún cajón o estante, elementos como brochas y pinceles sintéticos (con virola de plástico), plumas, cepillos, cinta adhesiva, etc.
Este mismo espacio, con un tubo o extractor de gas, puede equiparse con una cabina para el pulverizado de planchas con resina acrílica mediante aerógrafo.

C. Área de entintado y estampación

Se trata del área más sucia del taller, por lo que es indispensable mantener el orden y la limpieza, en la medida de lo posible, destinando siempre un lugar para cada cosa. El equipo a instalar en el área de estampación se compone de la prensa, las mesas de entintado, la pila de agua y otras mesas auxiliares para el secado de papel, además de un espacio para el almacenaje de tintas y material fungible.

Cercanas a la prensa, se distribuyen las mesas de entintado cuyas dimensiones dependen del espacio disponible. Éstas se recubren con una superficie lisa y pulida, como cristal grueso o mármol, que permita que resbale bien la tinta. Sobre las mesas de entintado se disponen los calentadores de planchas (también llamados *calientaplanchas* o *choferetas*), mientras que su parte inferior puede aprovecharse para guardar los productos y útiles

propios del entintado, como tintas, aceites, disolventes, trapos, y objetos como muñequillas de entintar y pequeños rodillos de gelatina.
En una pared cercana a las mesas de entintado, se cuelgan horizontalmente los rollos de tarlatana limpia, mientras que las gasas y tarlatanas usadas —que puedan volver a utilizarse—, pueden colgarse a secar entre dos paredes o pilares, alejadas de llamas y calentadores.

La pila de agua para la humectación del papel (por método de inmersión), puede colocarse en la misma zona de estampación o también en un espacio de tránsito cercano, dependiendo de las tomas de agua y desagüe. Junto a ella, se instala una mesa auxiliar donde se retira el excedente de agua antes de la estampación, *racks* o carros de secado para colocar las estampas una vez tiradas, o en espacios más reducidos, secaderos de techo con sistema de bolas, formados por unas placas de madera con formas recortadas que contienen unas canicas sujetas por unos alambres (fig. 8).

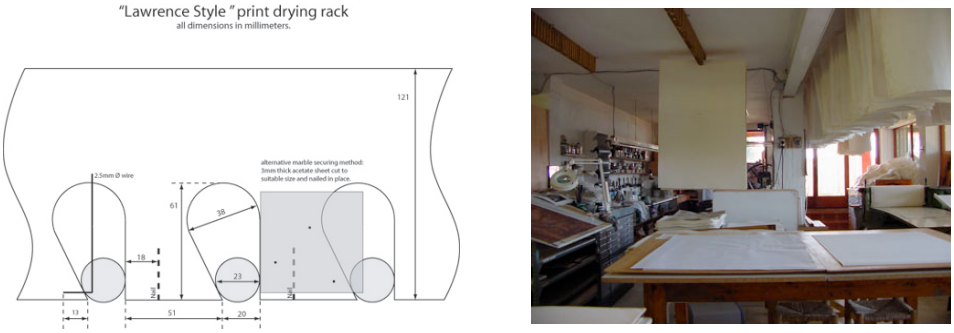


Fig. 8. Esquema del sistema de secadero de estampas de techo, con bolas (izq.) y su aplicación en el taller especializado en grabado calcográfico, Murtra Edicions, en Arenys de Munt (Barcelona) (dcha).

La prensa calcográfica, comúnmente conocida como tórculo, se sitúa en una zona central o exenta, de forma que facilite el movimiento a su alrededor, evitando posibles golpes de manivelas, enganches de los dedos y de prendas holgadas en los ejes del manubrio o en la pletina.
El diseño de la prensa es sencillo, consiste en una pletina rectangular, montada entre dos pesados rodillos que controlan la cantidad de presión por medio de dos tornillos situados en los extremos del rodillo superior. En la estampación, la plancha entintada se apoya en la pletina bajo el papel húmedo, sobre el que a su vez, se colocan varias capas de fieltro de lana, pasando todo el conjunto entre los dos rodillos, que ejercen una gran presión de rodadura. Este conjunto de piezas descansa sobre un chasis rígido, a modo de patas de

mesa, que mediante un mecanismo de tracción —directa o indirecta—, hace avanzar la pletina entre los dos cilindros (fig. 9).

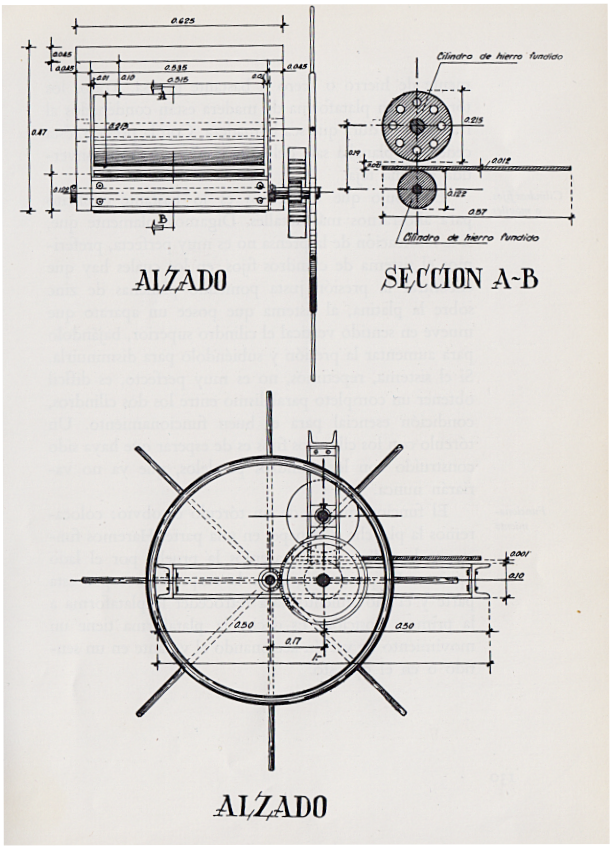


Fig. 9. Esquema de una prensa calcográfica realizado por Jaume Pla.

Desde su invención hasta hoy, el sistema prácticamente no ha variado, solamente los materiales empleados en su fabricación; los primeros tórculos eran de madera, con pletina de madera de olmo; a principios del siglo XVIII aparecieron los primeros modelos de hierro forjado; y actualmente se construyen de acero.

El sistema primitivo de movimiento por medio de grandes ruedas de aspas de tracción directa (que requería del peso del cuerpo para deslizar la pletina), se ha modernizado con el empleo de un volante y engranajes de reducción, que disminuyen notablemente el esfuerzo del impresor[152].

En la actualidad, hay muchas prensas que sólo requieren del movimiento de una mano o en el caso de las eléctricas, de un dedo. Son tórculos a los que se les ha acoplado un pe-

152 El esfuerzo de los operarios de estos primeros tórculos era inmenso. La imagen de este impresor está muy bien representada en el conocido grabado de Abraham Bosse, donde el autor nos muestra un taller de grabado del siglo XVII, en el que aparece un muchacho que se esfuerza con pies y manos para hacer girar las aspas del tórculo; v. cap.V.1.(fig. 1).

queño motor para facilitar la impresión, especialmente cuando se trata de ediciones largas. Por eso es frecuente encontrar esta opción, en talleres profesionales que cuentan con un considerable volumen de trabajo, siendo menos habitual en talleres particulares y talleres de escuelas. En España existen varias casas que fabrican tórculos, siendo las más apreciadas Marcel Azañón y Ribes.

D. Área de manipulación del papel y conservación de estampas

Este área debe disponer de una mesa lo suficientemente amplia, para la preparación, medida, corte y empapado del papel a estampar. Dependiendo del espacio disponible, se habilita una mesa grande y robusta que soporte bien el peso (para el prensado con peso de estampas entre cartones), que en algunos talleres profesionales se sustituye por una prensa hidráulica.

En este mismo espacio, se cuelgan a secar los cartones secantes, para lo que pueden utilizarse varios sistemas; los tradicionales colgadores de bola del techo (fig. 8), los estantes de pared verticales, o los carros de secado o *racks* (siempre que el taller disponga de uno).

Por último, se dispone de una mesa de superficie lisa, para el examen, limpieza, firma y documentación de estampas; y de planeras o estanterías para su conservación.

Los talleres de fotograbado cuentan además, con un cuarto oscuro con una insoladora que no tiene porqué ser de uso exclusivo, pues las películas de fotopolímeros no son tan sensibles a la luz como el material de fotografía tradicional, pero sí deben disponer de armarios estancos a la luz para el almacenaje de material fotosensible. Este tipo de taller posee además, un área de informática con ordenador, escáner y fotocopiadora, para la manipulación digital de imágenes, que puede estar en una oficina, o en un espacio limpio, apartado del área de estampación y procesado de matrices.

A continuación se muestra un esquema general con una distribución espacial de un taller de grabado calcográfico que puede servir también de referencia —con ligeras variaciones—, para un taller de estampación en relieve (fig. 10).

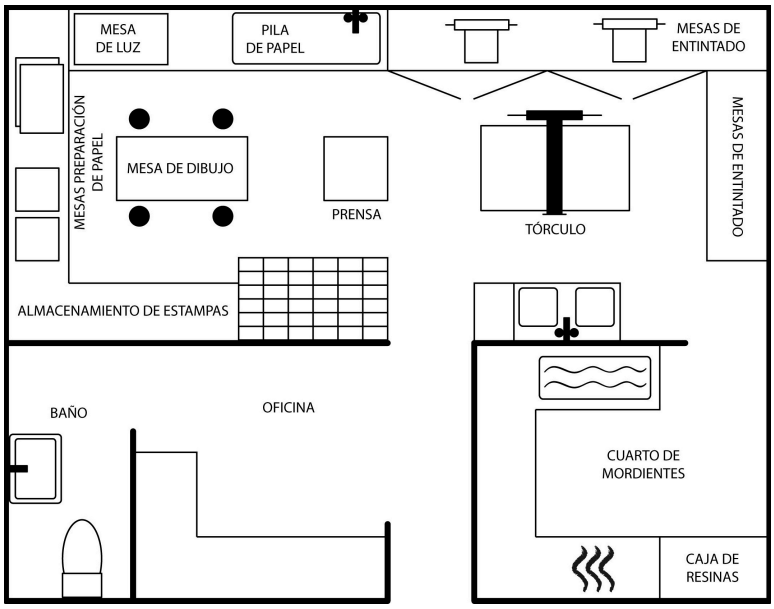


Fig. 10. Esquema orientativo de la organización de un taller de estampación de grabado calcográfico y grabado en relieve. Elaboración propia.

IV.3.3. El taller de procesos de estampación en relieve

El taller de estampación en relieve no precisa de tanta infraestructura como el taller de grabado calcográfico y puede distribuirse en torno a tres áreas destinadas a las siguientes tareas:

A. Trabajo de matrices
B. Entintado y estampación
C. Manipulación del papel y conservación de estampas

Es aconsejable contar por lo menos, con una fuente de agua para la limpieza general, que además posibilite la obtención de agua para la humectación manual del papel.

A. Área de trabajo de matrices

En la zona de trabajo se sitúan mesas robustas y bancos para el dibujo y tallado de matrices (la altura relativa del banco debe ser la justa para no impedir el movimiento del brazo y la mano al tallar); un banco de carpintero para cortar, preparar los tacos y lijar herramientas; y una toma de corriente cercana para la manipulación mecánica de sierras caladoras, muelas, lijas y otras herramientas eléctricas.

Debe reservarse una zona para el almacenaje de éstas y otras herramientas como, piedras de afilar, cepillos, martillos, sierras, cuchillas, cinceles, buriles y gubias. Éstas últimas deben estar bien afiladas para cortar o incidir en la matriz sin riesgo de provocar cortes en las manos. Las herramientas pueden situarse en armarios, o colgadas de las paredes del taller.

Es conveniente contar con un aspirador industrial de carpintería para mantener libre de polvo este espacio, evitando que las virutas y los restos propios de los bloques de la madera, entren en la zona de estampación y el área limpia destinada a la manipulación y almacenamiento de papel.

B. Área de entintado y estampación

En el área de estampación se disponen mesas de entintado recubiertas de mármol o cristal, cercanas a la prensa o a la mesa de estampación. En su parte inferior pueden guardarse (al igual que en el taller de grabado calcográfico), productos fungibles propios del entintado, como tintas, aceites, disolventes, trapos, espátulas, racletas, y pequeños rodillos de gelatina entre otros.

Los rodillos se guardan apoyados por las asas sobre soportes que descansan sobre las mesas de entintado o bien en soportes que cuelgan sobre las paredes, protegidos del calor y de la luz solar directa. Están hechos de un material no absorbente, pueden ser de goma dura o blanda, natural o sintética, compuesta de poliuretano o de gelatina.

Hay talleres de grabado en relieve, que trabajan métodos de entintado a la manera de la xilografía japonesa —*Mokuhanga*— y emplean tintas de base al agua, aplicadas mediante brochas o pinceles. Éstos no requieren de rodillos ni de prensa de estampación, ya que estampan con ayuda de un *barem* u otros elementos con los que ejercen presión de forma manual. Otra posibilidad para estampar planchas en relieve es la utilización de la prensa calcográfica, método adoptado en España por numerosos talleres[153].

El taller de grabado en relieve puede contar con distintos tipos de prensas; como son las específicas de platina, las de cilindros (también llamadas «sacapruebas»), además de prensas verticales o de mano, que pueden ser muy útiles para estampar tacos pequeños.

Entre las prensas de platina usadas por los impresores en relieve, las más conocidas son las antiguas Columbian, de origen americano; y la Albion, de origen británico (fig. 11). Se trata de pesadas máquinas de hierro fundido, que evolucionaron a partir de las prensas de madera empleadas por los primeros impresores. El funcionamiento de estampación está

153 Como veremos en el trabajo de campo, existen numerosos talleres especializados en grabado calcográfico que estampan además, grabado en relieve, siendo muy rara, la oferta de talleres exclusivamente especializados en grabado en relieve. Ver tablas anexas.

basado en el sistema de palanca y fulcro: el taco se coloca sobre la platina, una pesada plancha de acero con una superficie de estampación plana, suspendida en un marco de hierro que desciende hasta el taco gracias a una palanca; que una vez ajustada entra en contacto con toda la superficie del taco distribuyendo la presión de forma regular[154]. Las dimensiones de platina de estas prensas varían desde los 53 x 41 cm las más pequeñas, hasta 104 x 68 cm las más grandes.

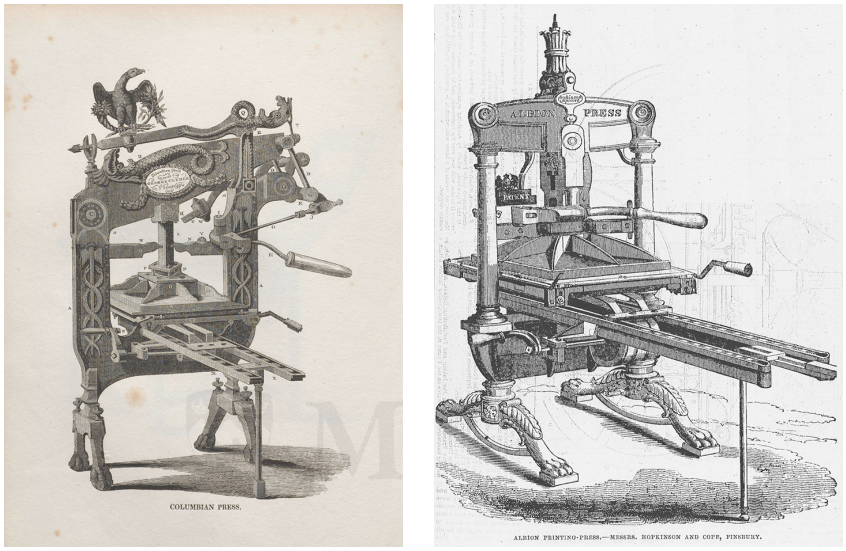


Fig. 11. Esquemas de las prensas Columbian (izq.) y Albion (dcha.). Ambas prensas se fabricaban en el siglo XIX, y son de hierro fundido.

Otra posibilidad para estampar en relieve, es la de utilizar la prensa de estampación calcográfica, aflojando la presión con los tornillos de ajuste para adaptarla al grosor del taco. Las prensas de pruebas Kimber se diseñaron imitando a la prensa calcográfica y su funcionamiento es muy similar, aunque a diferencia de éste, están diseñadas para estampar tacos de madera o linóleo de la altura específica de los tipos de imprenta, e incorporan a ambos lados del lecho, una barra de metal de 25 mm de alto.

Las prensas de cilindro, también llamadas «sacapruebas» son prensas tipográficas de lecho plano, como la *Vandercook*, de un sólo cilindro que pasa sobre la superficie en relieve del taco que está bien asegurado en el interior del lecho (fig. 12). Existen múltiples variantes en función del modelo y de la antigüedad. Las más modernas disponen de rodillos para entintar, que se accionan manual o mecánicamente. Generalmente el papel se coloca so-

154 Para mayor información sobre el funcionamiento de estas prensas, véase: CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de Grabado en Madera y Técnicas Afines.* Madrid. Hermann Blume. 1988. pp. 141-153.

bre el cilindro donde se sujeta con unas pestañas; aunque en las prensas más antiguas se sitúa directamente sobre el taco.

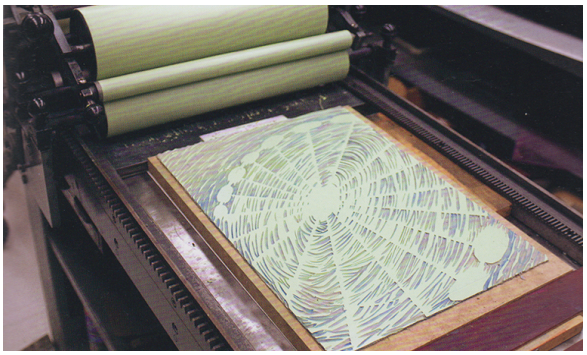


Fig. 12. Detalle de una prensa de cilindros o *sacapruebas* con rodillos entintadores, tipo Vandercook.

Las prensas de husillo o prensas verticales son las más sencillas y asequibles. Se conocen también como «prensas de mano» o «de oficina», ya que se empleaban para encuadernación o para prensar documentos. La presión se aplica directamente a la superficie en relieve, girando el tornillo central que hace descender una pesada platina de hierro sobre un lecho plano. La principal desventaja de estas prensas es su limitación de tamaño y que requieren de mayor esfuerzo físico.

Las prensas específicas de tipografía son las «Minervas», que evolucionaron a partir de las primeras prensas de platina. De pequeñas dimensiones, estas máquinas se caracterizan por su entintado automático, que se acciona a mano, a pedal o mecánicamente, y son muy útiles para estampar matrices de formato pequeño que poseen la altura de los tipos de imprenta. Están compuestas por un plato circular, donde se distribuye y bate la tinta; un tintero y rodillos de caucho, que trasmiten la tinta del plato, al molde que contiene los tipos de metal sujeto en la platina, y de éstos, al papel situado en el tímpano.
Existen muy diversos modelos como la Minerva Heildelberg, la Minerva Boston, o la Adana; ésta última de sobremesa, para formatos muy pequeños.

Es importante tener en cuenta las dimensiones y el peso de la prensa que se instale, ya que algunas prensas como la *Vandercook*, pueden llegar a pesar más de una tonelada; por lo que es conveniente comprobar si la construcción del taller puede resistir un peso tan grande y concentrado. Una solución adoptada por algunos talleres, es la de situar las prensas sobre otra superficie mayor para repartir el peso.

C. Área de manipulación del papel y conservación de estampas

La «zona limpia» para la manipulación del papel y el almacenaje de estampas, puede guardar las mismas características del taller de grabado calcográfico, con la salvedad de que en los talleres que trabajen en madera, este espacio se debe aislar o separar aún más eficazmente del polvo derivado de los procesos xilográficos, provenientes del área de trabajo de matrices.

* * * *

Los talleres especializados en tipografía artística disponen, además de las prensas tipográficas, de chibaletes y comodines[155] de cajas tipográficas con familias de tipos (fig. 13) y otras herramientas como componedores (pequeñas reglas de metal para ordenar los tipos de plomo, con un borde fijo y otro movible); galerínes y galeras (planchas donde se colocan las líneas a medida que se componen), cuadrantes, pinzas para manipular los tipos, u otros utensilios específicos.



Fig. 13. Imagen del taller de tipografía El Calotipo, en Zaragoza. A la izquierda, se aprecia la prensa *sacapruebas* y a la derecha, los comodines con cajas de tipos para componer.

IV.3.4. El taller de procesos de estampación planográficos

La distribución de un taller de litografía se organiza en torno a cuatro áreas, destinadas a desempeñar las siguientes tareas:

A. Preparación, graneado y almacenamiento de piedras
B. Dibujo y procesado de matrices
C. Entintado y estampación
D. Manipulación del papel y conservación de estampas

155 Los chibaletes y los comodines son los muebles donde se guardan las cajas tipográficas. Éstos se diferencian entre sí en que los chibaletes poseen la parte superior ligeramente inclinada para sostener la caja mientras se trabaja, y los comodines la tienen plana. Para más información, consúltese: DE BUEN UNNA, Jorge. *Introducción al estudio de la tipografía.* Gijón. Trea, 2011.

A. Área de preparación, graneado y almacenamiento de piedras

El área de graneado es dónde se nivelan y se prepararan las piedras. Ésta se localiza cerca del área de almacenamiento de piedras y debe contener: una pila de agua con una parrilla resistente para granear las piedras; un estante para colocar los levigadores o *borriquetes*; un cajón o estante junto a la pila para guardar abrasivos, materiales de acidulación; y una zona de almacenamiento de piedras.

La pila para el graneado de piedras puede ser —al igual que la mesa de procesado—, de acero inoxidable, porcelana u otros materiales no corrosivos. Ésta debe tener una toma de agua caliente y fría a través de un sólo grifo con una manguera flexible para poder lavar las piedras correctamente y dirigir bien el agua.
La pila de estructura rígida y consistente, se cubre por una rejilla, generalmente de madera resistente, donde se apoyan las matrices. Debe tener un desagüe ligeramente elevado del fondo para que puedan depositarse los restos de abrasivo y no obstruyan el desagüe[156].
Puede tener forma de pirámide abierta invertida con aristas convergentes, para facilitar el desagüe de restos de polvo abrasivo que pueden decantarse en un cubo bajo el desagüe.
Junto a las pilas, se dispone además de una regla de metal calibrada para verificar el nivel de piedras, así como los recipientes con abrasivos, bloques de la piedra pómez, esponjas, y otros materiales necesarios para el graneado y preparación de las piedras.

El almacenamiento de las piedras litográficas debe situarse lo más cerca posible de las pilas de graneado. A menudo suele aprovecharse el espacio bajo la pila, para este propósito. Pueden almacenarse en estantes, vertical u horizontalmente, y al igual que las mesas de dibujo, éstos deben ser robustos, de madera o acero, para que soporten bien el peso combinado de muchas piedras, colocando las más pesadas cerca del suelo.
Tal y como explica Devon[157], las piedras más pequeñas (menores de 45 x 60 cm) se guardan mejor verticalmente, ya que los compartimentos verticales en los estantes impiden que se caigan unas piedras sobre las otras, mientras que las piedras más grandes (mayores de 45 x 60 cm) se guardan horizontalmente en estantes con tubos galvanizados y resistentes, que al girar permitan extraer más fácilmente las piedras de los estantes (fig. 14).

156 Es conveniente que haya un sistema de filtro a la salida del desagüe que pueda limpiarse fácilmente.

157 La directora de Tamarind Institute; Marjorie Devon, dedica en «The Lithography Workshop» —dentro del manual de referencia de litografía—, un estudio detallado sobre la organización del espacio y el equipo necesario en un taller de litografía. DEVON, Marjorie. *Tamarind, Techniques... Op. cit.* pp. 1-17.



Fig. 14. Detalle de almacenamiento de piedras litográficas. En la imagen izquierda, apreciamos la posición vertical, para las piedras de formato más reducido; y a la derecha, la posición horizontal para las piedras más grandes sobre tubos de acero. Las marcas de las dimensiones y el número de registro de cada piedra coincide en el canto y en los estantes (dcha). Obsérvese que sobre el papel protector, se ha anotado el número de calibre, con el que ha sido graneada cada piedra, preparada para el dibujo.

En el canto de las piedras deben apuntarse sus dimensiones, así como otras marcas que hagan referencia a su color, de manera que puedan seleccionarse fácilmente de acuerdo a los diferentes tipos de trabajo que se acometan. Las piedras de color gris se valoran como las de calidad superior; las ocres como de buena calidad; las más claras con vetas, de calidad media, y las que contienen fósiles y motas, como las de peor calidad.

Si el taller dispone de un elevador hidráulico para trasladar las piedras, se debe disponer de espacio suficiente para el paso de la zona de graneado a las zonas de dibujo y a las prensas litográficas.
Dado el alto precio y la dificultad de conseguir piedras litográficas actualmente, muchos impresores especializados en litografía trabajan con planchas metálicas, ya que además no precisan de tanta infraestructura.

B. Área de dibujo y procesado de matrices
El espacio donde los artistas dibujan sobre las matrices debe contar con: una iluminación adecuada; tomas de corriente eléctricas localizadas a intervalos regulares (para las lámparas, secadores de pelo u otras herramientas eléctricas); mesas resistentes que soporten las piedras más grandes; tablones de corcho donde poder fijar los bocetos y pruebas de trabajo; y cajones archivadores donde guardar materiales del dibujo, papel de bocetos, y pruebas.

Las mesas de dibujo deben ser robustas, estables, y estar bien niveladas, con una altura cómoda para reducir la fatiga del impresor. La altura ideal puede determinarse midiendo

la distancia entre el codo (doblado a 90º) y el suelo, restando 20 cm; siendo la altura estándar la más adecuada para la mayoría, en el caso de tratarse de talleres colectivos.
Siempre que sea posible, el área del dibujo debe localizarse cerca de la zona de procesado, particularmente si las piedras se tienen que mover a mano.

El área de procesado es el espacio donde se acidulan las matrices, se corrigen y se preparan para la estampación; por ello debe estar bien ventilada —con una campana de extracción de gases local (fig. 5 y 6)—, y situada en un lugar central, cercano a la pila de lavado y a la prensa. En este área se sitúa una mesa cubierta con un material no corrosible, en cuya parte inferior pueden disponerse estantes para el almacenamiento de materiales de procesado como, la colofonia, el talco, el asfalto, materiales correctores, cuchillas, gasas, trapos, baldes de agua, esponjas, goma arábiga; y materiales de laboratorio como probetas, embudos y cuentagotas. Los productos químicos y disolventes se guardan en un armario de seguridad, instalado en esta misma zona.
Junto a la mesa de procesado, se instala otra mesa auxiliar cubierta con cristal para lavar y levantar las imágenes con un rodillo de cuero, y tinta *noir à monter*.
Cerca de la mesa de procesado y de la pila de agua, entre dos paredes o pilares, puede instalarse un tendedero para colgar las gasas a secar.

C. Área de estampación

La configuración más eficaz para la zona de estampación es, según Devon, en forma de herradura[158]; con la prensa en el centro, equipada con una unidad de ventilación, varias mesas auxiliares a ambos lados de la prensa —una mesa de entintado, otra donde se colocan los baldes con agua, y una tercera donde apoyar el papel y las impresiones—. Las estampas pueden colocarse también, en un *rack* o carro de secado de rejilla metálica (fig. 15 nº 13), o colgadas en un secadero de techo con sistema de bolas (fig. 8).
El borde de acceso a la prensa debe estar abierto al área de circulación del taller para facilitar el traslado de las piedras hacia el lecho de la prensa (fig. 15 - nº 3).
La mesa de entintado debe estar cubierta con cristal y debe estar bien iluminada, con luz natural adecuada o la luz artificial equilibrada (fig. 15 - nº 17).

158 Para más información, véase: DEVON, Marjorie. *Tamarind, Techniques... Op. cit.* p. 7.

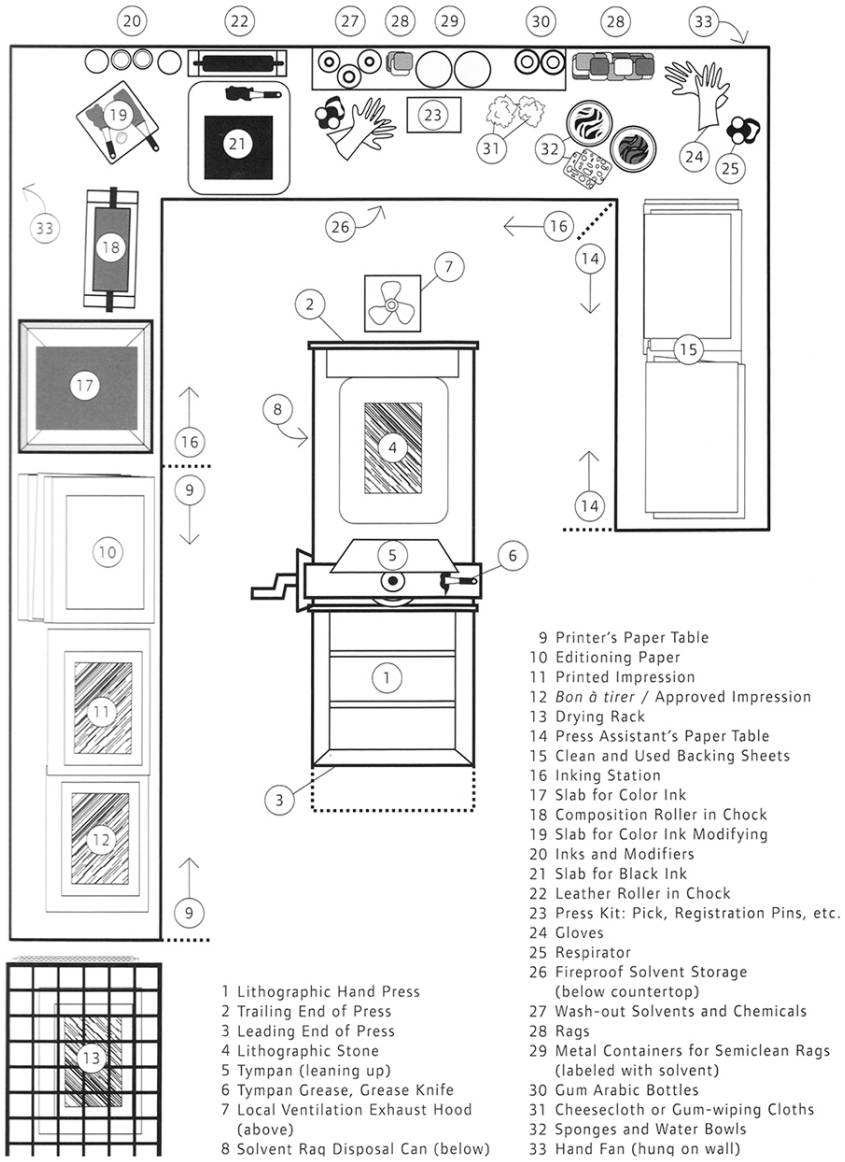


Fig. 15. Plano que muestra la ordenación del área de estampación de un taller de litografía. Tomado de Tamarind Institute.

Las mesas del papel a ambos lados de la prensa deben ser lo bastante grandes para acomodar las hojas de papel y poder comparar las estampas una vez impresas (fig. 15 - nº 10, 11, 12). En un taller pequeño, una única mesa puede usarse también para cortar o rasgar el papel. Los estantes abiertos, debajo de las mesas del papel y del entintando, son útiles para guardar los rodillos, las rasquetas, las tintas, y los suministros a granel.

Es importante tener al alcance todos los materiales necesarios para la impresión; desde los propios del lavado (gasas, esponjas, trapos, goma arábiga y baldes); hasta los materia-

les de la prensa (las rasquetas, la grasa y el tímpano); y los de entintado, como las tintas y los rodillos. Éstos se guardan colgados de soportes en la pared o sobre soportes en las mesas de entintado, siempre protegidos de la luz solar directa (Fig. 16).

Las mesas deben estar cercanas a la prensa, pero con el espacio suficiente para el tránsito de los elevadores hidráulicos (en el caso de que los hubiese). Si el taller posee más de una prensa, se instalan áreas similares y adyacentes a ésta.



Fig. 16. Imagen del área de estampación de litografía perteneciente al centro Tamarind Institute, donde se aprecia la disposición en forma de herradura, con la prensa (de palanca) en el centro, rodeada de mesas para el entintado y el papel. A la izquierda, puede verse el *rack* para el secado de estampas y en la pared, los rodillos colgados en estantes; al fondo el armario de seguridad para guardar los materiales del procesado.

Las prensas litográficas pueden ser de estampación directa: cuando el papel o soporte de estampación recibe la tinta directamente de la matriz; o indirecta: cuando la tinta de la plancha matriz se transfiere al soporte de estampación mediante un caucho que recibe la tinta y la transfiere a la estampa.

Las prensas de estampación directa se clasifican a su vez, según su funcionamiento, en prensas manuales y prensas mecánicas.

En las prensas manuales (de pedal o de palanca) la presión se ejerce mediante una rasqueta, sujeta a una estructura que bascula lateralmente y aumenta o diminuye la presión, por medio de un tornillo sujeto a un puente central.

Las primeras prensas de litografía eran de pedal, con aspas, y fabricadas en madera, en hierro o con una combinación de ambos materiales. En éstas, la presión se ejerce a través de una pieza —«rasqueta»— integrada en el puente de la prensa (horizontal o vertical), conectada al pedal o palanca que permite ejercer la presión, mientras que la pletina portadora de la piedra litográfica y el papel, se desplaza bajo la presión de la rasqueta y el tímpano horizontalmente por medio de unas aspas, también de madera. Estas prensas se conocen como *Brisset* y *Voirin* —nombres de las casas que las fabricaban—, o también como «prensas francesas», debido a su procedencia (fig. 17).

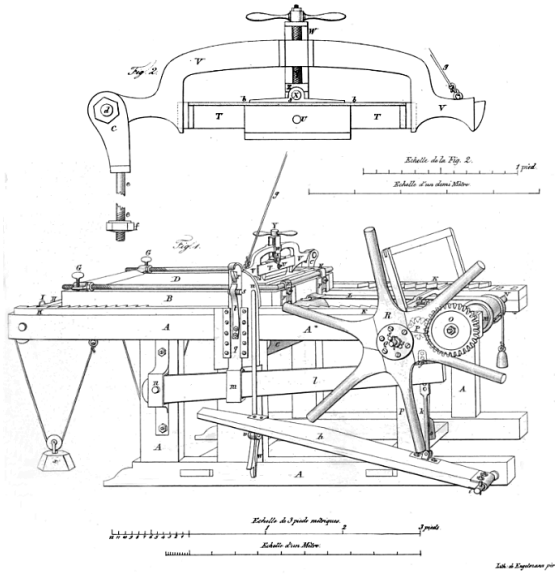


Fig. 17. Esquema de una prensa litográfica de pedal y aspas, donde se aprecia (en la parte superior), un detalle del puente con la rasqueta integrada.

Las prensas de palanca desplazan igualmente, el carro con la matriz horizontalmente bajo la rasqueta que es accionada por una palanca de mano, mientras que el carro es movido por un manubrio. Las prensas de palanca son las más extendidas y se trata de modelos basados en sistemas alemanes o anglosajones. La *Krause* —fabricada en hierro—, fue una de las primeras de este tipo, y apareció en el mercado alemán, hacia 1850. Actualmente existe un amplio rango de estilos, tamaños y precios; que van desde los modelos de suelo, que pueden ser manuales o eléctricos, hasta las prensas de mesa. Entre las casas más apreciadas que fabrican estas prensas, se encuentra la estadounidense Takach (fig. 16) y la holandesa Van Ginkel.

Las prensas litográficas mecánicas de impresión directa (también llamadas prensas planocilíndricas) son de mojado y entintado automático, y trabajan muy rápido realizando toda la tirada sin interrupción.
Los modelos de la parisina casa Voirin eran los de mejor calidad y los más demandados, se movían a brazo, a vapor o con electricidad y precisaban de un gran espacio para su emplazamiento (las más grandes, llegan a ocupar 4,50 x 2,05 m). La ventaja de estas máquinas es que una vez situada la piedra, y preparada la tinta en el tintero, el resto de los pasos para obtener la estampa se efectúan con un solo movimiento, por lo que precisan de un mínimo de tres trabajadores; uno que coloca el papel, otro que controla el tintero y los rodillos humectadores, y el último que recoge el papel ya impreso[159].
Sin embargo, las prensas manuales poseen la ventaja de que proporcionan un mayor control en el proceso de estampación, en el que el impresor tiene un contacto más directo con su trabajo, pudiendo resolver con mayor facilidad, posibles dificultades que puedan surgir durante la tirada.

Las prensas litográficas de estampación indirecta —también conocida como estampación *offset*—, se pueden clasificar según su funcionamiento en prensas planas (manuales o semiautomáticas), y prensas rotativas.
La prensa plana también se conoce actualmente, como «prensa de pruebas offset», ya que anteriormente[160] se empleaba en los talleres de impresión comercial para trabajos de pruebas manuales de color o de registro, antes de colocarse las planchas en las prensas rotativas. Actualmente estas prensas ya no se fabrican, por lo que en los talleres de estampación artística son muy apreciadas. Generalmente son muy grandes y pesadas.
Las prensas rotativas, permiten fijar la matriz (plancha de aluminio o zinc) en el cilindro impresor, lo que posibilita realizar las tiradas de forma mucho más rápida.

D. Área de manipulación del papel y conservación de estampas

Siempre que sea factible y para que permanezca lo más limpia posible, este área se situará separada de la de graneado y procesado, así como de la zona de impresión y tintas. Por lo demás, este espacio presenta características similares a las áreas de los otros talleres destinadas a realizar estas mismas funciones.

---

159 Las partes más destacadas de estas prensas son: el carro, con el tintero en un extremo y la piedra en el otro; doce rodillos entintadores dispuestos en dos grupos, los rodillos humectadores, un cilindro fijo forrado de caucho portador del papel de impresión, y un cilindro extractor del papel impreso del cilindro de impresión. Para mayor información, consúltese: LIDON MARTÍNEZ, Concepción. *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950*. Gijón, Trea. 2005. p. 284. En España son muy pocos los talleres privados dedicados a la litografía artística que trabajan con ese tipo de prensas, ejemplo de ello es el Taller Quadrat 9 de Barcelona, v. VIII.8.3.

160 Antes de que fueran reemplazadas por las automáticas de velocidad rápida.

El taller especializado en procesos fotolitográficos requiere de condiciones especiales, debido a que las matrices que se emplean son sensibles a la luz y a la temperatura. El área destinada a la exposición de imágenes sobre planchas emulsionadas, tiene que tener la capacidad de oscurecerse completamente así como disponer de iluminación amarilla y roja. Asimismo debe controlarse la temperatura y la ventilación, por la toxicidad de los productos químicos usados en estos procesos, que requieren una campana de ventilación local (fig 5.) y armario de almacenamiento apropiado.
El laboratorio fotolitográfico debe disponer de una insoladora próxima a una pila de revelado con tomas de agua y desagüe (de uso exclusivo para las planchas fotolitográficas); una mesa de luz para la preparación de fotolitos; y archivadores para conservar las planchas fotolitográficas sin que les afecte la luz.
Algunos de estos talleres cuentan además, con prensas de *pruebas* de *offset*, que pueden ser de entintado manual o semiautomático.

IV.3.5. El taller de procesos de estampación permeográficos

El taller de serigrafía se estructura principalmente en cuatro partes dedicadas al desarrollo de las siguientes tareas:

A. Generación de imágenes, manipulación del papel y conservación de estampas
B. Procesado y generación de matrices
C. Estampación

El taller de serigrafía debe contar con la ventilación adecuada (fig. 5), especialmente cuando el estudio emplea tintas de base grasa; en tal caso se instalan puntos de ventilación localizada en el foco de aire contaminado, como son las mesas de estampación. Además, se dispondrán de un mínimo de dos fuentes de agua —fría y caliente—, con posibilidad de graduar la temperatura; una para el procesado de pantallas, y otra de uso general. Ésta última se destina generalmente a la limpieza de utensilios usados en la estampación y el emulsionado.

A. Área de creación de imágenes manipulación del papel y conservación de estampas

Este área debe disponer de bancos y mesas de dibujo, una mesa de luz para la preparación de fotolitos y registros, y un equipo informático para la gestión de imágenes por procesos

digitales, que puede componerse de: un ordenador, una impresora o/y fotocopiadora y un escáner.
Este espacio se puede destinar también a la preparación de papel y almacenamiento de estampas similar a la de los otros talleres.

B. Área de procesado y generación de matrices
Las técnicas indirectas requieren de un laboratorio estanco a la luz solar, habilitado con una bombilla roja. Este espacio precisa de un soporte para emulsionar pantallas, un horno de secado de pantallas, un equipo para la exposición de luz sobre la pantalla fotosensible, y una «zona húmeda»*;* con una fuente de agua a presión, con paredes y suelo impermeabilizado o una cabina específica para el revelado, la limpieza y la recuperación de pantallas[161].

Dentro del laboratorio y protegido de la luz, se instala un armario de secado, bien de temperatura controlable con resistencia eléctrica, bien compuesto de sencillos estantes para el secado de pantallas emulsionadas en posición horizontal. Éste último puede habilitarse con un ventilador de velocidad y temperatura regulable que agilice el secado.

En otro armario, también estanco, se guardan los agentes químicos para la recuperación de pantallas, la emulsión fotosensible y algunos utensilios de medición como un termómetro, un reloj de laboratorio, probetas graduadas y una balanza para pesar los productos, además de otros útiles como raederas para emulsionar, esponjas o cepillos para la recuperación de pantallas, y materiales de limpieza y protección (guantes, gafas, etc.).

La unidad de exposición o insoladora es el dispositivo empleado para pasar la imagen del fotolito a la pantalla serigráfica. Puede ser muy básica —de fabricación casera—, o muy completa, incluyendo diferentes aplicaciones como vaciado, temporizador y secado, adecuada para los talleres profesionales que cuentan con un considerable volumen de trabajo. El fundamento básico del proceso de insolación estriba en que exista un contacto perfecto entre la pantalla y el fotolito, siendo el sistema que utiliza la depresión por vacío —según Michel Caza[162]—, el único que proporciona un resultado impecable. La insoladora consta de dos partes: el foco luminoso y el dispositivo de contacto (chasis-prensa).

161 Las pantallas serigráficas son las matrices permeográficas compuestas de una malla de tejido sintético (generalmente nylon o poliéster) estirada y sujeta en un marco de madera o aluminio. La malla deja pasar la tinta por las partes no emulsionadas por medio de la racleta de goma.

162 Para más información sobre la planificación del taller de serigrafía, véase: CAZA, Michel. *Técnicas de serigrafía*. Barcelona, Ediciones R. Torres. 1983. p. 95.

El foco luminoso puede ser actínico (lámpara de vapor de mercurio H.P.R. o tubos fluorescentes) o halógeno. En cuanto al chasis-prensa, el mecanismo para hacer el vacío puede ser una bomba manual, o una bomba aspiradora eléctrica.
Existe una enorme variedad de insoladoras en el mercado en cuanto a formatos, prestaciones y precios, que van desde las más sencillas de sobremesa para pantallas pequeñas, a las insoladoras compactas equipadas en su parte inferior con cajones de secado de pantallas, o los equipos halógenos independientes de la mesa giratoria de vacío.

Otra alternativa más asequible, a la que recurren numerosos talleres pequeños dedicados a la producción de obra propia, es la fabricación de insoladoras caseras. Hay diferentes sistemas:

- La insoladora formada por una caja con tubos fluorescentes en su interior, cubierta con una superficie de cristal sobre la que se apoya el fotolito en contacto con la pantalla (añadiendo peso sobre ésta para garantizar el contacto entre la emulsión y la imagen).
- La insoladora compuesta por un foco de luz colgante del techo, sobre una mesa plana, sobre la que se coloca el fotolito bajo la pantalla emulsionada con un cristal grueso, que facilite el contacto entre la emulsión y la imagen (fig. 18).

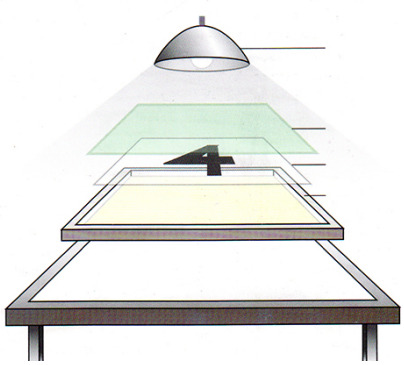


Fig. 18. Esquema de una insoladora casera con el foco de luz colgante sobre el cristal, el fotolito con la imagen, la pantalla emulsionada y la superficie de la mesa.

Las insoladoras de serigrafía se adecuan también a técnicas de otros procesos como el fotograbado o la fotolitografía.

La unidad de lavado es necesaria para realizar tres tareas: eliminar la tinta de las pantallas después de cada impresión, enjuagar los estarcidos y recuperar las pantallas que ya han

sido estampadas. Si el espacio lo permite, es más idóneo contar con una cabina de lavado de estarcidos a contraluz que permita poder examinar este último proceso.
Aunque el lavado del estarcido y eliminación de la tinta se pueden conseguir aplicando una presión de agua corriente, es muy útil contar con un compresor de agua, que bombea agua a través de una manguera a presión.
Tanto en este área como en la de estampación, pueden instalarse estantes para archivar y almacenar las pantallas limpias y las utilizadas.

C. Área de estampación

Está compuesta por una o varias mesas de estampación; un carro de secado o *rack* donde se van colocando las estampas una vez tiradas; una mesa de cristal auxiliar para la preparación de tintas; otra mesa auxiliar donde se apoyan los soportes a estampar; y armarios o estanterías con puertas para guardar tintas, botes, aerosoles, espátulas, disolventes y material fungible, como cinta adhesiva, trapos, etc.; además de otras herramientas como pistolas de aire caliente para el secado de impresiones.

Cerca de la mesa de entintado y protegidas del calor y de la luz solar directa, se sitúan las racletas, apoyadas en un armario o en un soporte en la pared. Las racletas son herramientas de goma flexible con mango de madera o aluminio, que sirven para empujar la tinta a través de la pantalla. El taller debe disponer de un surtido variado de longitudes y gomas de distintas durezas que respondan a la naturaleza y rugosidad de las superficies sobre las que estampa.

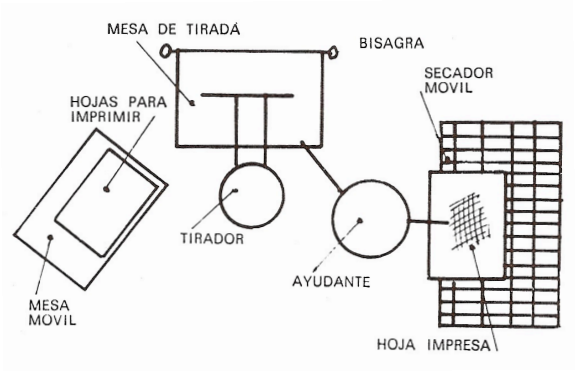


Fig. 19. Esquema donde se muestra una posición adecuada para la estampación serigráfica manual. Tomada de Michel Caza.



Fig. 20. Área de estampación del taller de serigrafía del Masereel Centrum, en Kasterlee (Bélgica).

Las mesas de estampación deben tener una superficie muy lisa, y suelen colocarse marginadas a lo largo de la pared del taller. Su superficie debe ser de unos cinco a diez centímetros más ancha que el bastidor de la pantalla, por los cuatro lados.
Pueden ser de estampación manual con bisagras (fig. 21), o máquinas semiautomáticas. Las más sencillas son de madera laminada ligeramente inclinadas, y compuestas por dos bisagras, a las que pueden añadirse dos *brazos* para sujetar las pantallas. En este último caso, los marcos de las pantallas se adjuntan a la mesa mediante un sistema de barras deslizantes y abrazaderas, que disponen de un contrapeso para que la pantalla pueda mantenerse levantada sin ningún apoyo, posibilitando la colocación del soporte a estampar sobre el registro.

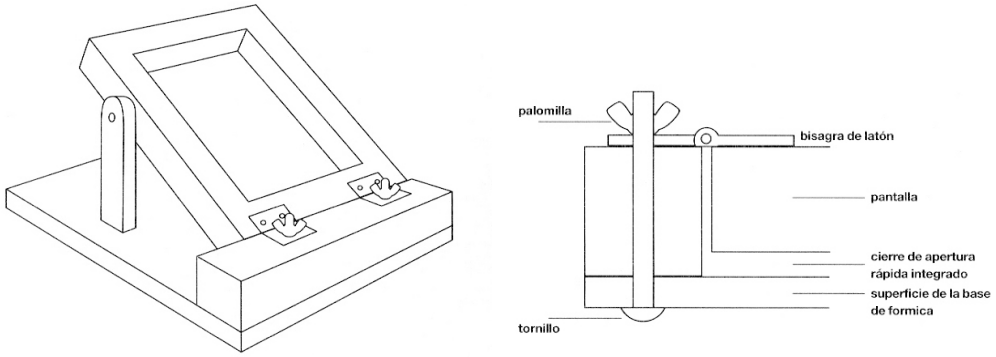


Fig. 21. Esquema del funcionamiento (izq.) y detalle de la colocación de bisagras para la estampación serigráfica manual (dcha.).

Otro factor esencial en la mesa de estampación es un dispositivo que se encuentra en la parte anterior y posterior, que permite controlar la distancia de la pantalla sobre la superficie de impresión. Además, existen mesas de estampación perforadas que realizan un

bombeo al vacío, de forma que cuando se enciende el motor, el aire atraviesa los agujeros y la succión resultante mantiene el papel en su sitio durante la impresión.

En el taller de serigrafía es indispensable contar con algún sistema de secado para las impresiones. Los más sencillos se componen del sistema de bolas[163], aunque los tendederos más comunes para serigrafía, son los *racks* o carros de secado de rejilla metálica, formados por bandejas de alambre sujetas a un soporte vertical con una serie de recortes que permiten levantar algunas o todas las bandejas para meter y sacar el papel (fig. 16). Algunos diseños incorporan una sección en «L» en la parte posterior, que permite sujetar las impresiones y mantenerlas seguras cuando se levantan las bandejas.

A continuación se muestra un esquema general con una distribución espacial de un taller de serigrafía (fig. 22).

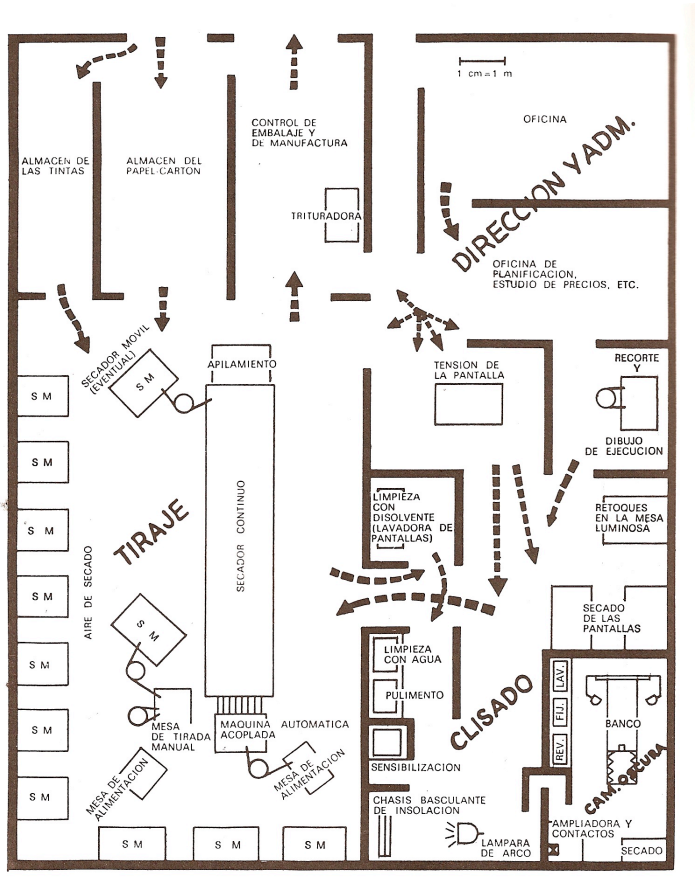


Fig. 22. Ejemplo de plano de distribución de un taller de serigrafía. Tomado de Michel Caza.

163 Ver p. 120.

IV.3.6. El taller de procesos de impresión digital

Dentro de esta clasificación queremos incluir la tipología de «taller digital» como un estudio de impresión de arte gráfico personalizado y de alta calidad, que abarca las prácticas tradicionales de colaboración entre artista e impresor, así como las variables asociadas con el concepto de taller que hemos tratado hasta ahora.
El diseño y la organización de estos espacios difiere por completo dependiendo de las técnicas y la magnitud de la maquinaria con la que trabajen[164] (fig. 23).

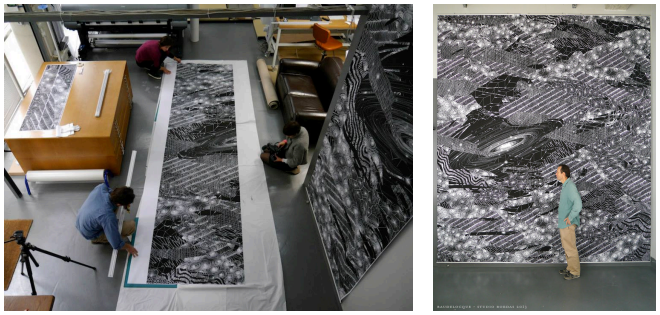


Fig. 23. Franck Bordas imprimiendo *Univers I*, obra del artista Philippe Baudelocque, en 2013. Franck Bordas Studio es uno de los muchos talleres que han incorporado en las últimas dos décadas, la impresión digital a su área de especialización, que en este caso es la litografía[165]. Tal y como muestran las imágenes, la superficie de estos talleres debe poder abarcar las dimensiones de impresión de la maquinaria, en este ejemplo, la impresora *inkjet*.

Dada la magnitud del elenco de técnicas, equipo e infraestructura asociada al terreno digital, nos limitaremos a exponer el instrumental básico necesario de un taller digital.
Los talleres más sencillos se componen de un equipo que dispone de un dispositivo de entrada de imágenes (escáner), un ordenador con *software* y *hardware* de tratamiento de imágenes específico, y un dispositivo de salida de imágenes, generalmente conformado por una impresora de inyección de tinta *inkjet* (fig. 24).
Los talleres de impresión digital suelen asociarse principalmente a la producción gráfica mediante impresión *inkjet*, aunque como veremos más adelante, es muy habitual que éstos estudios integren además otro tipo de dispositivos de impresión 3D, así como procesos de estampación tradicionales[166].

164 Varios talleres de impresión digital están afiliados o cuentan con el patrocinio de empresas especializadas en tecnología de impresión. Este es el caso del CFPR de Bristol, asociado con Hewlett Packard; o del MIDE-CIANT de Cuenca, con la empresa Canon.

165 Franck Bordás se formó como litógrafo desde muy joven en el taller con su abuelo, el célebre Mourlot, y tras una consolidada trayectoria en la estampación litográfica, actualmente desarrolla su trabajo en la impresión digital.

166 Más adelante describimos talleres especializados en impresión digital como Graphicstudio (VI.6.1.), CFPR (VI.6.2.), o Factum Arte (VIII.6.2.).

Actualmente, nos encontramos que una gran parte de talleres, dedica su espacio e instalaciones, a la producción de obra gráfica de impresión híbrida —*Tradigital*[167]—, combinando los procesos digitales y los tradicionales, o combinando varios métodos tradicionales de estampación. En tales casos, el taller debe organizar su espacio y equipo de acuerdo a los diferentes procesos, facilitando las posibilidades técnicas para la creación de la obra gráfica, siguiendo los requisitos de seguridad planteados al principio del capítulo.

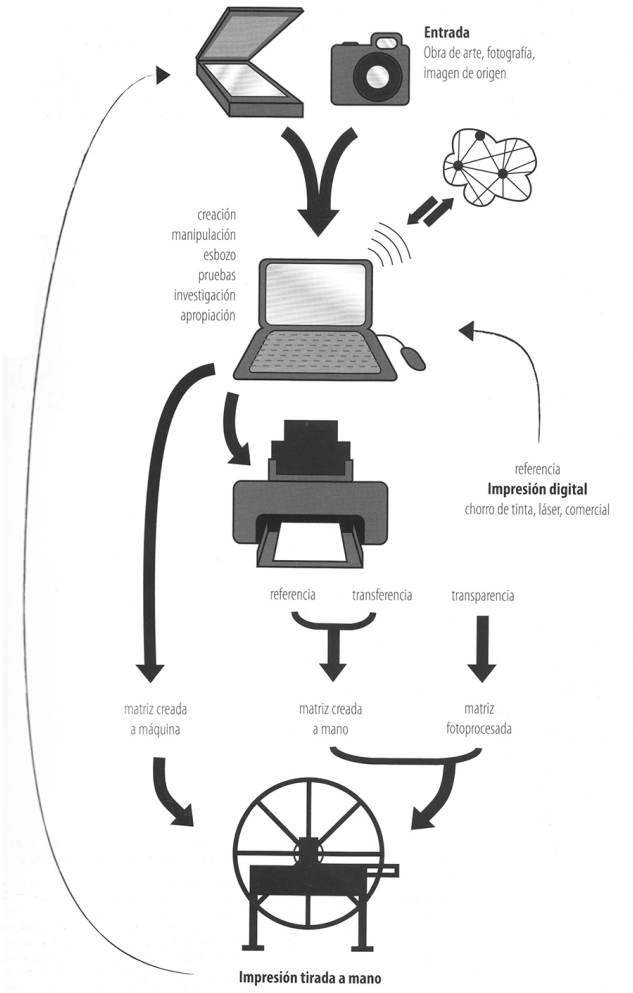


Fig. 24. Esquema del proceso de impresión digital que recoge la entrada, la manipulación y la salida o impresión de imágenes. Ésta puede constituir una obra final, sólo una fase del desarrollo de una matriz impresa manualmente, o una obra híbrida (impresa por medios digitales y tradicionales).
Esquema tomado de Beth Grabowski y Bill Fick[168].

167 El término «Tradigital» se ha empleado desde comienzos de los años noventa, por el colectivo *Unique Editions* (compuesto por Helen Golden, Bonny Lhotka, Dorothy Krause y Judith Moncrieff), para referirse a las estampas híbridas, compuestas por la combinación de técnicas de estampación tradicionales con las de impresión digital para producir arte gráfico. Véase: WHITEHOUSE, Karen «Making Connections» *IEEE Computer Graphics and Applications*, Vol. 16, Núm. 3, mayo 1996, pp. 4-5.

168 GRABOWSKI, Beth y FICK, Bill. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona. Blume. 2009. p. 40.

IV.4. TIPOLOGÍAS DE TALLER BASADAS EN SU TITULARIDAD

Otra de las clasificaciones posibles de los talleres que estudiaremos, es la que hace referencia a su titularidad. Los talleres pueden clasificarse con respecto a su titularidad en dos grandes grupos o sectores: público y privado. A continuación exponemos las distintas formas legales que puede adoptar un taller dentro del contexto nacional.

IV.4.1. Talleres de titularidad pública

Los talleres de titularidad pública son aquellos que están gestionados por la Administración General del Estado, las administraciones autonómicas, las administraciones provinciales o las administraciones locales. Los talleres se pueden englobar en alguno de los entes de los que se sirven las administraciones públicas para el cumplimiento de sus fines. Dichos entes incluyen, los organismos autónomos, las empresas públicas (entidades de derecho público y sociedades mercantiles), los consorcios y las fundaciones[169].

ENTES PÚBLICOS	ÁMBITO DE GESTIÓN
ORGANISMOS AUTÓNOMOS	ESTATAL AUTONÓMICO PROVINCIAL LOCAL
EMPRESAS PÚBLICAS	
CONSORCIOS	
FUNDACIONES	

Figura 25. Tabla de los distintos entes públicos para un taller. Elaboración propia.

IV.4.2. Talleres de titularidad privada. Formas jurídicas

Un taller profesional responde a una estructura comercial que determina las obligaciones legales y comerciales del negocio. Una de las cuestiones más importantes para poner en marcha un taller privado, es la elección de su forma jurídica, ya que de esta decisión dependen cuestiones fundamentales como el nivel de responsabilidad económica del director, el capital inicial mínimo del que es preciso disponer, o si el negocio puede disfrutar de beneficios como deducciones de impuestos o exenciones.

169 En el trabajo de campo, se estudian distintos modelos de talleres pertenecientes a ayuntamientos (VIII.1.1.3.) y diputaciones provinciales (VIII.1.1.2.).

Un taller privado puede establecerse como un negocio o como una entidad sin ánimo de lucro, en el caso de que reúna ciertos requisitos legales. Así distinguiremos las siguientes opciones de formas legales a las que se puede acoger un taller de carácter privado en España: sociedades, asociaciones y fundaciones, tal y como mostramos en la siguiente tabla.

FORMAS JURÍDICAS DE TALLERES PRIVADOS	
SOCIEDADES	EMPRESARIO INDIVIDUAL O AUTÓNOMO
	SOCIEDAD CIVIL
	COMUNIDAD DE BIENES
	SOCIEDAD COLECTIVA O PERSONALISTA
	SOCIEDAD COMANDITATARIA
	SOCIEDAD LIMITADA
	SOCIEDAD ANÓNIMA
	SOCIEDAD LABORAL
	SOCIEDAD COOPERATIVA
ASOCIACIONES	
FUNDACIONES	

Figura 26. Tabla de las distintas formas jurídicas para un taller privado. Elaboración propia.

IV.4.2.1. Sociedades

Las distintas formas de sociedades que puede adoptar un taller como empresa privada se diferencian entre otros factores, por el número de socios, la responsabilidad de éstos, el capital mínimo para su constitución y el régimen de tributación o la modalidad de cotización a la Seguridad Social. A continuación exponemos brevemente las características de cada una.

A. Empresario individual o autónomo

Es la forma más sencilla de estructurar una empresa. El propietario tiene responsabilidad personal ilimitada por el negocio y cotiza en régimen de autónomos. En el ámbito de los talleres de producción de obra gráfica, es la modalidad más extendida.

B. Sociedad civil (S.C.P.)

Es el contrato de sociedad entre dos o más personas que se unen para realizar conjuntamente una actividad con ánimo de lucro. Sus socios pueden optar entre aportar trabajo (socios industriales), y/o bienes o dinero (socios capitalistas). Los socios tienen responsabilidad ilimitada ante deudas a terceros y tributan por separado, en régimen de Autónomos.

C. Comunidad de Bienes (C.B.)

Se fundamenta en un acuerdo privado entre dos o más autónomos (socios comuneros), que poseen una propiedad de manera indivisa. Los socios pueden aportar únicamente bienes, pero no únicamente dinero o trabajo. Tienen responsabilidad ilimitada y tributan en régimen de Autónomos.

D. Sociedad colectiva o personalista (S.C. o S.R.C.)

La empresa es propiedad de diferentes socios que ponen en común el trabajo, el capital o ambas cosas. Participan de los beneficios de la sociedad de la forma en la que cada caso se disponga (normalmente según la aportación de cada uno).
Ninguno de los socios puede transmitir su parte, sin el acuerdo de los otros. Existen dos tipos de socios; los colectivos que aportan capital en forma de bienes o dinero, y los socios industriales que aportan sólo trabajo. Los socios tributan en régimen de Autónomos mediante el Impuesto sobre Sociedades.

E. Sociedad Comanditataria (S. en C.)/(S. Com.)

Se caracteriza por tener dos tipos de socios; colectivos y comanditatarios. Los primeros se encargan de gestionar la sociedad, su responsabilidad es subsidiaria e ilimitada, pueden aportar trabajo y capital y deben darse de alta en el Régimen de Autónomos. Los socios Comanditatarios aportan capital, no se encargan de la gestión y su responsabilidad queda limitada a su aportación. Los socios tributan mediante el Impuesto sobre Sociedades.

F. Sociedad Limitada (S.L.) / (S.R.L.)

Es la sociedad más adecuada para una pequeña empresa con un número limitado de propietarios. Éstos pueden ser socios trabajadores y/o socios capitalistas. La responsabilidad de los socios se limita al capital aportado. El capital mínimo de constitución es de 3.000 €

divididos en participaciones iguales, indivisibles y acumulables. Los socios tributan en régimen General o de Autónomos mediante el Impuesto sobre Sociedades[170].

G. Sociedad Anónima (S.A.)

La Sociedad Anónima elimina la limitación en la venta, ya que su capital está dividido en acciones en vez de participaciones, lo que facilita captar nuevos socios que puedan aportar capital. Generalmente se trata de proyectos que requieran gran capital, ya que el mínimo para su constitución es de 60.000 €. Los socios tributan en régimen General o de Autónomos mediante el pago del Impuesto de Sociedades.

H. Sociedad Laboral (S.A.L.)/(S.L.L.)

La Sociedad Laboral está formada por un mínimo de tres socios con responsabilidad limitada al capital aportado y una máxima participación de un tercio del capital. Hay tres tipos de miembros: socios trabajadores (trabajan en la empresa por tiempo indefinido a jornada completa), socios no trabajadores (propietarios en acciones) y socios asamblearios (trabajan en la empresa por tiempo indefinido pero no participan en su capital) Esta Sociedad puede ser Anónima Laboral, que requiere un capital mínimo de 60.000 €, o Limitada Laboral que requiere un mínimo de 3.000 €. Sus socios tributan en régimen General o de Autónomos y pagan el Impuesto de Sociedades.

I. Sociedad Cooperativa (S. Coop.)

Las cooperativas son sociedades que agrupan a personas físicas o jurídicas que tienen intereses o necesidades comunes. Se rigen por los siguientes principios:

- No pueden depender de ninguna organización política, religiosa o sindical.
- Todos los socios tienen los mismos derechos y obligaciones.
- Las decisiones se toman en Asamblea donde cada socio tiene un voto.
- Únicamente pueden ser socios aquellas personas que trabajan en la cooperativa y además aportan un capital acordado en los estatutos.
- La incorporación y la baja de los socios son libres y voluntarias. El capital es por tanto variable, ya que varía en función de los socios que estén dados de alta.

Los socios cooperativistas deben ser un mínimo de tres personas que aportan un mínimo fijado en los estatutos. Si trabajan, deben estar dados de alta en el Régimen General o Autónomos. La Cooperativa cuenta con beneficios fiscales y disfruta de ayudas y subvenciones, capitalización por desempleo e incentivos a la inversión de cada Comunidad Au-

170 Talleres como El Mono de la tinta, Arte Factum, Polígrafa Obra Gráfica, o el Taller Vallirana, son Sociedades Limitadas.

tónoma. Los socios pueden optar por acogerse al régimen General o de Autónomos, pero todos cotizan lo mismo. Tributan mediante el pago de Impuesto sobre Sociedades[171].

IV.4.2.2. Asociaciones

Las asociaciones están formadas por un mínimo de tres personas que se agrupan para realizar una actividad colectiva sin ánimo de lucro.
A diferencia de otras organizaciones, la asociación goza de personalidad jurídica, lo que la capacita para adquirir derechos y contraer obligaciones, estableciéndose así, una diferenciación entre el patrimonio de la asociación y el de las personas asociadas.
Se rigen por un funcionamiento democrático y son independientes formalmente del Estado, los partidos políticos y las empresas.
Las reglas fundamentales del funcionamiento de una asociación son los estatutos, vinculantes para los socios, aunque no poseen carácter de norma jurídica.
La asociación se forma para favorecer a terceros y no para repartir los beneficios entre los socios. Por lo que los excedentes económicos que se obtienen del desarrollo de las actividades de la asociación, se destinan a:

- la propia entidad, para que ésta pueda seguir desarrollando sus actividades de forma que el colectivo obtenga de mejor manera los objetivos que la asociación persigue;
- la contratación de personal laboral en la asociación, incluso de entre los socios y miembros de la junta directiva;
- la realización de actividades económicas que puedan generar excedentes económicos.

Existen diferentes tipos de asociaciones que cuentan con leyes específicas, pero todas se ajustan a una única ley orgánica que regula el derecho fundamental de asociación[172].

En España, existen un considerable número de talleres que se enmarcan bajo la categoría, de asociación, algunas de éstas son: el Centro Murciano del Grabado y de la Estampa Contemporáneo (el Jardinico), en Caravaca de la Cruz (Murcia); la Asociación de Grabadores de Valladolid, la de Grabadores Artísticos de Coslada (Madrid), la Asociación PMP

171 Como ejemplos de cooperativas encontramos el taller Tinta Invisible Edicions, en Barcelona.

172 Para más información sobre la Ley Reguladora del Derecho de Asociación, consúltese la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de mayo.

Grafix de Albacete, el Centre Internacional de Gravat Xalubinia, en Menorca; el Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente, en Burgos; etc.[173]

IV.4.2.3. Fundaciones

La fundación es una organización dotada de personalidad jurídica privada que se caracteriza por perseguir, sin ánimo de lucro, fines de interés general a favor de un colectivo genérico de beneficiarios.
La fundación se forma a partir de una dotación inicial, adecuada para el cumplimiento de los fines fundacionales, si bien presume suficiente la dotación cuyo valor económico ascienda a 30.000 €. Esta aportación a la dotación fundacional puede ser dineraria o no dineraria. Si la dotación es dineraria, se admite el desembolso sucesivo, debiendo aportarse en el momento de constitución al menos el 25% de 30.000 € y debiendo hacerse efectivo el resto en un plazo no superior a cinco años[174].
Si la dotación no es dineraria, puede consistir en bienes o derechos de otra naturaleza susceptibles de valoración económica. En este supuesto no se admite el desembolso sucesivo. En cualquiera de los dos casos, la dotación fundacional podrá verse incrementada a lo largo de la vida de la fundación.
En consecuencia, quienes constituyen una fundación han de desprenderse de una parte de sus bienes y derechos en favor de la misma que, en lo sucesivo, será la titular de ellos, sin que esta aportación patrimonial pueda revertir nunca al fundador o fundadores, aún cuando la fundación se extinga. En tal caso, los bienes y derechos remanentes han de ser entregados a otra u otras instituciones que persigan fines de interés general.
La fundación está gobernada por un órgano colegiado denominado *Patronato*, que está integrado por un mínimo de tres patronos, que pueden ser tanto personas físicas como personas jurídicas y, en este último caso, públicas o privadas[175].

Los talleres de producción de arte gráfico pertenecientes a fundaciones, promueven el estudio, la práctica y la promoción de la gráfica y se basan generalmente, en el legado de un artista. En España existen fundaciones privadas como el Centro Internacional de la

173 Más adelante estudiaremos algunos de estos talleres que se enmarcan bajo la forma jurídica de Asociación, v. VIII.1.2.

174 La Ley regula el supuesto en el que la dotación sea de inferior valor a esa cantidad. En tal caso, el fundador deberá justificar su adecuación y suficiencia a los fines fundacionales mediante la presentación del primer programa de actuación, junto con un estudio económico que acredite su viabilidad utilizando exclusivamente dichos recursos.

175 Para mayor información, consúltese: ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE Fundaciones «La fundación: concepto, constitución y régimen sustantivo y tributario» [en línea] [Consulta: 16/04/2014] Disponible en: <http://www.fundaciones.org>

Estampa Contemporánea Jesús Núñez, o públicas como la Fundación Fuendetodos-Goya (de ámbito provincial) o la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (de gestión local)[176].

Con lo expuesto, concluimos la diferencia que existe entre las tres figuras jurídicas, que pueden parecer semejantes: una sociedad, una asociación y una fundación. Mientras que la sociedad es un negocio formado con ánimo de lucro, la asociación y la fundación no lo son. La asociación se caracteriza por ser «una agrupación de personas con intereses comunes», mientras que la fundación consiste en un «patrimonio del que se desprende el fundador y se adscribe a un fin de interés general».

176 Más adelante estudiaremos de cerca varias de estas fundaciones, v. VIII.1.3.

TERCERA PARTE: EL TALLER DE ARTE GRÁFICO. MODELOS INTERNACIONALES

V EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA ORIGINAL. TALLERES PRECURSORES

Una vez definidas las figuras del editor y el técnico impresor, así como el concepto de obra gráfica original, y asentados los conocimientos de los diferentes tipos de taller y su estructura, nos centraremos aquí en conocer la evolución del taller de estampación estableciendo una distinción entre los talleres dedicados a la edición de estampas de reproducción, y los talleres que apostaron por el arte gráfico de creación. En el segundo apartado nos adentraremos en el estudio preciso de varios talleres pioneros, que contribuyeron a asentar las bases de distintos modelos de talleres actuales, que constituirán más adelante, el núcleo del trabajo que nos ocupa.

V.1. DEL TALLER DE REPRODUCCIÓN AL TALLER DE CREACIÓN. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TALLER

Actualmente, podemos definir un taller de producción de obra gráfica original, como un laboratorio de experimentación, creación y producción. Un espacio de interacción entre arte y técnica; de colaboración entre artista e impresor; entre maestro y alumno, entre distintos artistas, y entre el artista frente a su obra. Donde se prepara y procesa una matriz dejándola inalterable para conseguir una estampación o una serie de estampas múltiples y originales al mismo tiempo.

Pero el concepto y la función del taller de estampación de lo que ahora conocemos como «obra gráfica original» o «arte gráfico», ha evolucionado a lo largo de la historia; no debemos olvidar que estos espacios estuvieron relegados durante siglos a la producción de estampas con fines reproductivos y comerciales, siendo contadas las excepciones de talleres, que dedicaron parte de su trabajo a la exploración de nuevas técnicas y lenguajes.

Los talleres de producción de estampas más tempranos, se remontan al siglo XV, momento en el que se generalizaron los procedimientos para obtener imágenes impresas. Éstos estaban ideados para producir sus propias imágenes grabando sus planchas, recordemos que los primeros productores de estampas aunaban cualidades heterogéneas, que abarcaban las tareas de creación y las artesanales, propias del trabajo manual.
Siguiendo el razonamiento de que los materiales y la destreza necesarios para hacer xilografías, se encontraban en los talleres de pintores y tallistas, Ivins, argumenta que existen indicios suficientes para pensar que los grabados a buril surgieron en los talleres de orfebres, mientras que los aguafuertes lo hicieron en los de los armeros[177].
Además, tenemos constancia de que los xilógrafos conocieron el uso de la prensa de impresión antes, o al mismo tiempo, que los impresores de tipos móviles; y aunque no hay certeza de cuándo se comenzó a usar la prensa de rodillos, Ivins considera muy probable que fuera a mediados del mismo siglo, por lo que presumiblemente se cree, que los primeros grabados se estamparon mediante algún tipo de bruñido o frotado[178].
Hacia el siglo XVI, la necesidad de reunir herramientas y equipos complejos, hizo que artesanos que producían objetos de orfebrería, se asociaran juntos en talleres para desempeñar también trabajos en grabado y estampación, de manera que muchos artistas que no podían permitirse tener sus propios asistentes, acudían a producir estampas a estos espacios de carácter multidisciplinar[179].

A principios del siglo XVI, se desarrolló la tendencia a la división de las distintas tareas dentro del taller. Se trataba, en la mayoría de los casos, de establecimientos dedicados a la edición de estampas de reproducción, generalmente grandes talleres propiedad del editor, que con frecuencia ejercía también de grabador, y en los que era habitual la distribución y separación del trabajo. Los dibujantes adaptaban la composición al tamaño de la matriz y transferían el dibujo a la plancha, un primer grabador incidía en las primeras tallas, que luego grababa un especialista, y finalmente el maestro director retocaba la matriz terminando la composición. Esta separación, que fue muy frecuente en la calcografía y en la xilografía, llegó a darse incluso en la litografía[180], y provocó la mecanización y aplicación sistemática de lo que Ivins denomina como: «tramas preestablecidas» que dieron lugar a estampas con valores cada vez más fríos, con gran presencia en el florecimiento del gra-

177 Véase: IVINS, William. M. Jr. *Op. cit.* p. 41.

178 *Ibídem.*

179 Uno de estos talleres fue el de Tommaso Finiguerra, que a mediados del siglo XV, produjo la que se conoce como la primera impresión en hueco, aplicando papel sobre uno de sus trabajos de orfebrería previamente entintados.

180 La separación de tareas en el taller de litografía fue más evidente antes de la introducción de las técnicas fotomecánicas y de la estampa original o de creación. Anteriormente nos habíamos referido a los distintos oficios desempeñados dentro del taller de litografía *(chromistes, pressiers, essayeurs*). Ver III.4.3.

bado de los siglos XVII y XVIII[181]. Durante este periodo debe trazarse una distinción entre dos tipos de grabadores que presentaban objetivos y planteamientos de trabajo muy diferentes. Los grabadores menos comprometidos, que abogaron por la producción de obra gráfica como negocio, preocupados por seguir la sistematización de una estructura lineal; entre los que se encontraban Peter Paul Rubens, Jacques Callot y Abraham Bosse. Y por otro lado, los grabadores que apostaron por la incorporación de nuevos conceptos, elementos, herramientas y materiales, con fines creativos y por puro placer personal, que fueron solamente, Hercules Seghers y Rembrandt van Rijn[182].



Fig. 1. *El taller del grabador*. 1642. Aguafuerte. Abraham Bosse. Esta estampa ilustra el funcionamiento y organización de un taller de grabado calcográfico del siglo XVII.

Para diferenciar e ilustrar estas dos metodologías de trabajo tan distintas, exponemos como ejemplo, las descripciones que nos ofrece Ivins[183], del taller de Rubens y del de Rembrandt.

El taller de Rubens (1577-1640) estaba principalmente interesado en el aspecto comercial de la estampa. Para ello, el artista organizó eficazmente la especulación de su «marca» a

181 Véase: VIVES, Rosa. *Op. cit.* p. 97.

182 Para más información véase: IVINS, William M. Jr. *Op. cit.* p. 105.

183 Ivins argumenta como muy probable que Rubens solamente ejecutara una estampa con sus propias manos: la contraprueba de un primer estado de un aguafuerte representando a Santa Catalina. Véase: IVINS, William M. Jr. *Op. cit.* p. 106.

través de la organización de un taller de grabadores burilistas dedicados a la reproducción e interpretación de sus obras pictóricas, que bajo esquemas normativos de dibujo, producían grandes tiradas, mientras él se limitaba a supervisar y a dar anotaciones a los grabadores, de forma que todas las estampas que salían del taller se parecían y cumplían las características de «un Rubens». Por consiguiente, podemos afirmar que los procedimientos y finalidades del taller de Rubens, estaban más próximos al taller de reproducción e interpretación que al taller de creación de obra original.

Salvando las distancias en el tiempo, nos parece interesante establecer una analogía entre este modelo de taller de los siglos XVII y XVIII —sujeto a rigurosos esquemas lineales—, y algunos de los talleres más contemporáneos que utilizan el desarrollo y la aplicación de las más modernas tecnologías, al más alto nivel de las técnicas artesanales, enfocando su trabajo a las obras de reproducción. Uno de estos espacios es el taller español Factum Arte[184], que al igual que los talleres anteriores, cuenta con un organizado y numeroso equipo compuesto por artistas, técnicos y conservadores que, dedicados a los medios digitales, abordan en su mayoría, trabajos destinados a la conservación y a la difusión de obras originales, abarcando desde facsímiles a ediciones de impresión de archivos. Su proyecto más relevante, hasta la fecha, fue la reproducción en resina —con una exactitud de una décima de milímetro— de la tumba de Tutankamon[185], mediante el escaneado en 3D, en la que el taller invirtió más de tres años y un presupuesto superior al medio millón de euros.

Con una diferencia de más de tres siglos, Factum Arte persigue unos intereses similares al taller de Rubens, que responden a la reproducción y a la difusión de obras ya existentes, haciéndolas accesibles a un mayor público, utilizando para ello los «esquemas lineales» que en este caso, le proporcionan los procesos de alta tecnología.

Continuando con los talleres barrocos flamencos, encontramos que el modelo de Rubens, difiere por completo del planteamiento de su coetáneo Rembrandt (1606-1669), que aunque también utilizaba el grabado como medio para dar a conocer sus pinturas, a diferencia del anterior, ideó su propio procedimiento técnico fuera de las fórmulas establecidas, escapando del uso de los esquemas estandarizados para el trazado de las líneas, y su cualidad de artista, avalaba la originalidad de los grabados pictóricos (que de otra forma hubieran caído en el terreno de las reproducciones), haciendo de sus estampas, obras artísticas y originales. Prueba de ello son las numerosas pruebas de estado en las que percibimos las

184 Debemos señalar que aunque Factum Arte se dedica principalmente a la edición de obras de reproducción, asociadas generalmente a fines de conservación y difusión, también aborda —aunque en menor medida—, interesantes e innovadores trabajos artísticos en los que aúna tecnologías punteras y técnicas artesanales tradicionales. Más adelante dedicamos un apartado a este destacado centro; v. VIII.6.2.

185 Esta fiel reproducción de la tumba de Tutankamon se puede visitar hoy, en la casa del arqueólogo H. Carter en Egipto, cumpliendo el objetivo primordial del taller como es el de llegar a un mayor número de público, que el de la propia obra original.

progresivas modificaciones y rectificaciones que ejecutaba en sus planchas, apoyándose en la libertad y los efectos de claroscuro que le proporcionaba la técnica aguafuerte. Y pese a que en su taller de Bloemgracht no era frecuente la unidad de ejecución —ya que estaba concurrido por artistas cualificados y numerosos aprendices que pagaban por trabajar con el maestro—, sí que tenemos constancia de que era el mismo artista, quien ejecutaba sus grabados[186].



Fig. 2. Imagen actual del taller de Rembrandt, en su casa-museo en Amsterdam.

De estos dos ejemplos se desprende que el taller de Rembrandt, no sólo difería considerablemente del anterior, sino también de la mayoría de los de su época y siglos posteriores, siendo uno de los pioneros en la edición de grabado de creación.
La lista de grabadores que, desde esa fecha hasta el siglo XIX, aportaron innovaciones y trabajaron más allá de los parámetros establecidos por el grabado de reproducción, es muy breve y la podemos reducir a nombres como el citado Seghers, José de Ribera, Giambattista Tiepolo, Benedetto Castiglione, Giovanni Battista Piranesi, William Blake y Francisco de Goya. Artistas de los que tenemos escasa información sobre sus talleres.

Es a partir de comienzos del siglo XIX cuando se produjo la explosión del grabado artístico, gracias a la aparición de nuevas técnicas como la litografía, en la que muchos artistas encontraron la libertad de creación que no tenían en técnicas como el buril, y en la segunda parte de siglo XIX, a través del desarrollo de sociedades independientes —formadas primero en Francia y luego en el resto de Europa—, por *pintores-grabadores* que centraron su trabajo en la creación del grabado original[187]. En este contexto, debemos recordar

186 Véase: MELOT, Michel. *Op. cit.* p. 68.

187 En 1866, el grabador y estampador Máxime Lalanne, publica el *Traité de la gravure a l,eau-forte*, cuya principal tesis vincula directamente la realización técnica a la personalidad del artista-pintor en detrimento del grabador de siglos anteriores. (p. III.4.l.) Véase: VEGA, Jesusa, «La estampa culta en el siglo XIX» En: *El Grabado en España (siglos XIX-XX)* Madrid, Espasa Calpe. 1998. pp. 206-209.

la relevancia que tuvo el taller de Auguste Delâtre[188] donde se produjo buena parte del grabado de creación del siglo XIX[189].

A comienzos del siglo XX, el talento y la sensibilidad del arte gráfico parisino era célebre en todo el mundo y se desarrollaba generalmente, en grandes talleres donde convivía con la producción de ediciones de reproducción. Uno de estos establecimientos fue el de Raymond Haasen[190], situado cerca de la plaza Italia en París, el taller se distribuía en diferentes pisos de un mismo edificio. La sala de estampación —según relata Hayter—, contaba con ocho prensas, que permanecían inactivas[191], además de un moderno taller con serigrafía mecanizada. Aunque Haasen (hijo) se dedicó principalmente a la estampación comercial para poder mantener abierto el taller, también compaginó esta actividad con la producción de grabado de creación, siendo responsable de la estampación de la mayor parte de la obra gráfica de Marc Chagall. El taller de Haasen dominó la aguatinta a color, técnica que llegó a utilizar combinada con la serigrafía en algunas de las estampas que hizo en colaboración con Fernand Léger.

Otros talleres destacables, fueron el de George Leblanc (también hijo de grabador, y formado al igual que Hassen, en el taller de Delâtre), y el taller Lacourière[192], que trataremos más adelante.

En cuanto a la litografía artística, París continuaba siendo el centro internacional, gracias a la profesionalidad de talleres como el de George Clot[193], el de Jacques Desjobert, y el célebre taller de Mourlot con su extraordinario equipo que incluía al litógrafo homónimo, y a los *chromistes* Charles Solier y Henri Deschamps[194].

Como apreciamos en estos ejemplos, la mayoría de maestros impresores a cargo de talleres a mediados del siglo XX, en París, estaban conectados por relaciones familiares y profesionales, y combinaban la producción de estampas de reproducción con los trabajos originales de creación.

Queremos insistir, en que los talleres dedicados a la estampa de creación durante el siglo XIX florecieron principalmente en Francia. La situación en otros países europeos era bien distinta. Hayter nos habla del ejemplo de Gran Bretaña, donde apenas existían los talleres

188 Anteriormente hemos tratado a Auguste Delâtre como grabador-estampador (cap. III.I.).

189 Debemos recordar, que la efervescencia de la estampa de creación se desencadenó, a partir del surgimiento de los medios de reproducción fotomecánicos, que relegaban a la estampa de su función divulgadora de imágenes.

190 Raymond era hijo del también estampador Paul Haasen, junto al que se formó en el taller de Auguste Delâtre.

191 HAYTER, S.W. *Op. cit.* p. 87 [Traducción de la autora].

192 Ver cap. V.2.4.1.

193 A partir de 1934, el taller de George Clot, fue dirigido por su hijo André, y desde 1963, quedó a cargo del nieto de Auguste: Guy George Clot. Éste se asoció al litógrafo Peter Bramsen, en 1968, mudándose a un espacio más grande en el barrio parisino de Le Marais. En 1988 se unió Christian Bramsem (hijo del anterior), y ampliaron de nuevo el taller, incluyendo otros sistemas de impresión y una galería.

194 Se puede consultar más información sobre este célebre taller, en el apartado dedicado a la figura del técnico litógrafo, v. III.4.3.

litográficos y fuera de las escuelas de arte y universidades, eran contadas las excepciones de pequeños estudios que disponían de prensas calcográficas y litográficas, siendo habitual que éstos estuviesen formados por colectivos de artistas que las usaban para producir su propia obra[195].

V.2. EL TALLER DE CREACIÓN. TALLERES PRECURSORES

Fue durante la primera parte del siglo XX, cuando surgieron los principales modelos de taller pioneros en marcar pautas y esquemas de trabajo que se repetirían en los años sucesivos. En este apartado estudiaremos algunos talleres paradigmáticos, cuyos rasgos han servido universalmente de inspiración, influenciando a muchos otros. Éstos son: el taller de la Bauhaus, los talleres de la W.P.A., el Taller de Gráfica Popular, el Atelier Lacourière de París y el Atelier 17.

V.2.1. El taller escuela. El taller de la Bauhaus

Entre las primeras escuelas que contaron con un completo taller de técnicas gráficas de estampación, destacó en Alemania el taller de la Bauhaus, que funcionó en Weimar entre 1919 y 1924. Aunque tal y como sostiene Moser, los principios de experimentación y colaboración que prevalecían en todos los talleres de la Bauhaus, no se aplicaban al taller de estampación, que ponía mayor énfasis en la impresión y publicación, que en el acto creativo. Este planteamiento gremial hizo que el taller se pareciera más al taller tradicional de estampación de obra gráfica por encargo, que a un taller de creación[196].
El concepto pedagógico de Walter Gropius (entonces director de la Bauhaus), basado en la renovación del arte a través de la formación artesanal, implicaba el nombramiento de un director artístico y otro técnico, en el taller de estampación. Estos cargos fueron asumidos por Walther Klemm, seguido de Lyonel Feininger, como directores artísticos; y por el litógrafo Carl Zaubitzer, como técnico-impresor. El taller disponía de una prensa litográfica, dos tórculos y una prensa manual para la impresión de libros (fig. 3); y contaba con una plantilla de cuatro personas (incluido el asistente) que resultaba excesiva para el reducido de número de alumnos: de tres a cinco.

195 Véase: HAYTER, Stanley William. *Op. cit.* p. 111.

196 Para más información, consúltese: MOSER, Joann. *The significance of Atelier 17 in the development of twentieth-century American printmaking.* (vol. 1). Madison. University of Wisconsin, 1976, p.16.

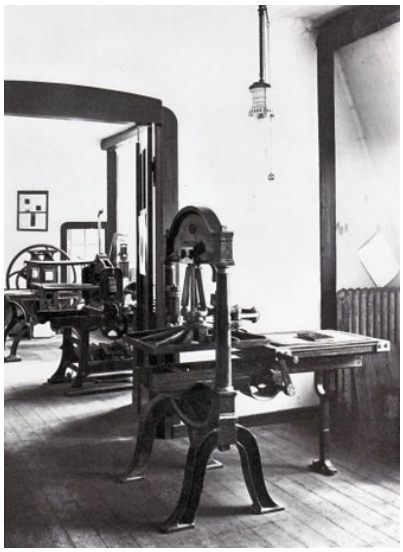


Fig. 3. Imagen del Taller de Gráfica de la escuela Bauhaus en Weimar, donde se aprecia en primer plano, una prensa tipográfica; en segundo término, una litográfica; y al fondo, una calcográfica.

La propuesta planteada por Gropius en 1921, basada en la reproducción de los trabajos de artistas alemanes, para contribuir a la solución de los problemas económicos por los que atravesaba la escuela, provocó el descontento de los alumnos dedicados a las tareas de reproducción de obras ajenas, que no estimulaban su faceta artística[197].
En respuesta, el director de la Escuela propuso a maestros y a estudiantes la publicación de sus propios trabajos en forma de carpetas de obra gráfica o de libros ilustrados con propósitos comerciales. Así, los estudiantes comenzaron a diseñar, estampar y editar carteles y publicidad de los actos organizados por la Bauhaus, que tuvieron buena acogida entre alumnos y profesores, convirtiéndose en una tradición.

Durante el periodo de cinco años que el taller permaneció abierto, se editaron proyectos como la carpeta firmada por Feininger, en 1921: *Zwölf Holzschnitte*, una selección de xilografías en pequeño formato; *Kleine Welten,* nueve carpetas de Wassily Kandinsky; *Spiel mit Köfpfen,* de Oskar Schlemmer, trabajos de Georg Muche y Gerhard Mark, además de cuatro carpetas colectivas de los profesores del Centro. El proyecto más ambicioso e innovador del taller, fue una antología titulada *Neue Europäische Graphik* (Nueva gráfica europea), en la que se incluían trabajos de artistas alemanes, franceses, italianos y rusos. Aunque quedó inacabado debido al traslado de la escuela a Dessau, este trabajo se hizo eco de las principales tendencias de vanguardia que estaban floreciendo en Europa. Además de los

197 Para mayor información consúltese: BRÜNUNIG, Ute. «La imprenta de Weimar» en: VV.AA. *Bauhaus.* Barcelona. ed. Könemann. 2006. pp. 480-497.

trabajos de estudiantes y alumnos, el taller también abordó proyectos externos, como el de una producción litográfica para Piet Mondrian y Alexander Rodchenko.

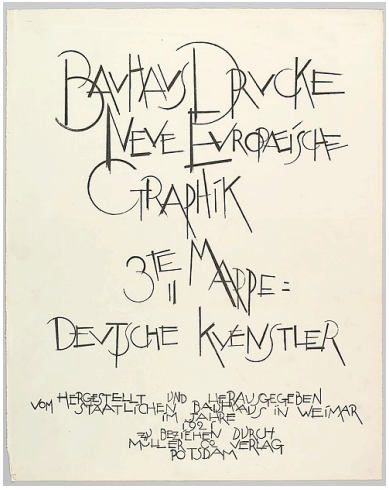


Fig. 4. Imagen de la Carpeta *Bauhaus Drucke Neue Europaeische Graphik*: Editada por Lyonel Charles Feininger. 1921. Litografía. (56 x 45 cm).

Las dificultades económicas provocaron que el nuevo taller de Dessau, abandonara definitiva el arte gráfico en aras de la publicidad.
A pesar de su carácter comercial, el taller fue pionero en la experimentación y tipografía artística, y a través de sus carteles y diseños tipográficos para varios proyectos —que incluían la producción de *estampas-postales* en miniatura de la Bauhaus—, llegaron a desempeñar un importante reclamo publicitario para la Escuela[198].

Este taller constituye uno de los primeros ejemplos del modelo de taller institucional, que actualmente funciona como centro docente, trabajando a la vez, en proyectos profesionales de colaboración con artistas[199].

V.2.2. El taller al servicio del Estado. Los talleres de la W.P.A.

La condición artística y comercial del taller de la Bauhaus no supuso un hecho aislado, ya que en el periodo de entre guerras, la mayoría de los talleres continuaban debatiéndose entre la producción de arte gráfico original y la edición industrial y comercial.

198 Véase: BRÜNUNIG, Ute. *Op cit.* pp. 480-497.

199 Aunque este modelo de taller que combina formación y ediciones profesionales, no tiene presencia en nuestro país, sí que se da en EE.UU. en centros como el Tamarind Institute (v. VI.1.2.) o el Graphicstudio (v. VI.6.1).

En Estados Unidos, la crisis económica de los años treinta desencadenó una serie de reformas e iniciativas sociales por parte del gobierno, que abarcó proyectos en diferentes ámbitos, bajo la agencia estatal de empleo conocida como *Works Progress Administration* (W.P.A.). El *Federal Art Project*[200] fue la sección dedicada a la promoción, producción y enseñanza de las artes plásticas —que necesitada de publicidad—, reconoció el potencial del arte gráfico como forma de arte popular por su capacidad multiplicadora y a la vez original de producción de estampas (que posibilitaban una distribución de forma mayoritaria). Este proyecto dio un impulso decisivo a la gráfica, que se formalizó en 1936, con el establecimiento de varios talleres de producción de arte gráfico en numerosas localidades del país, en los que se facilitó instrucción, materiales y equipo, así como técnicos cualificados que pudiesen desarrollar ediciones en términos cuantitativos.

De esta forma, la administración encargó miles de estampas destinadas a decorar lugares públicos, para lo que se dispusieron talleres de litografía, xilografía y alguno de serigrafía, donde los artistas podían elegir el medio en el que trabajar, aunque las estampas estaban supeditadas a las restricciones impuestas por la Administración, que bajo el lema «arte para el pueblo», rechazó las nuevas formas de expresión artística dando por hecho que el público estadounidense no estaba preparado para aceptarlas.



Fig. 5 Carteles realizados por los talleres estadounidenses impulsados por la W.P.A.

A pesar de dichas limitaciones, debemos destacar el interés artístico de buena parte de estampas editadas por la W.P.A. ya que recogieron influencias estéticas de movimientos europeos como el Art Decó, la Bauhaus o la vanguardia rusa (fig. 5). Además, el proyecto

200 Traducido al español como: «Proyecto Federal de Arte».

promovió la investigación técnica a través de la litografía y xilografía a color; el desarrollo de la técnica del *carborumdum*, en el taller de Filadelfia; la producción de un papel para transferencia litográfica, en el taller de California; y la que fue quizás, la mayor contribución de la W.P.A.: el apoyo de una unidad especial de serigrafía dentro del taller de Nueva York, en la que Anthony Velonis y su equipo de trabajadores, desarrollaron la serigrafía artística[201] (fig. 6).



Fig. 6. Imagen de la unidad de serigrafía del taller de Nueva York creado por la W.P.A.

Aunque podemos considerar este proyecto como una forma de producir arte gráfico «al por mayor», coartado estéticamente por las restricciones impuestas, sí que sirvió para acercar las técnicas gráficas a numerosos artistas estadounidenses, varios de los cuales fundarían con el tiempo sus propios talleres artísticos. Este es el caso del mismo Velonis, que en 1939 abandonó el Proyecto de Arte Federal de Nueva York, para fundar junto con Hyman Warsager —artista que también había trabajado para la W.P.A.—, su propio estudio: el Creative Printmakers Group, donde gracias a los conocimientos que habían adquirido durante esos años, se dedicaron a la experimentación gráfica y a la edición tanto de obra propia, como para otros artistas y galerías.

Algunos artistas que habían trabajado y participado en estos proyectos federales, prosiguieron su actividad en el Atelier 17, que se estableció en Estados Unidos, simultáneamente al cese de los proyectos gráficos de la W.P.A. y que analizaremos más adelante[202].

201 Para más información, véase: MOSER, Joann Gail. *The significance... Op. cit.* p. 16.

202 Ver: cap. V.2.2.

Paralelamente a estos proyectos, coexistieron —durante los años treinta—otros movimientos sociales, que dieron una nueva vida a la «estampa popular» haciéndola accesible a un gran público, como las iniciativas gubernamentales desarrolladas en la U.R.S.S. y en la China revolucionaria. Ésta última, redescubrió la xilografía como parte de su tradición y formó numerosos talleres-escuela cuyas estampas resultaban compatibles con las ambiciones políticas del socialismo, sin perder por ello su carácter artístico[203].

V.2.3. El taller al servicio de la Revolución. El taller de Gráfica Popular

También dentro de los movimientos políticos sociales que abogaron por el arte y la estampa popular, y dentro de un contexto revolucionario; se fundó en 1937 en Méjico, el Taller de Gráfica Popular (TGP).
Los fundadores del TGP eran un colectivo de artistas grabadores[204] —encabezados por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins[205] y Luis Arenal— comprometidos con la revolución política de su país, que decidieron apoyar e impulsar las causas populares mediante la producción de estampas en múltiples formatos, asequibles para el pueblo.

Tal y como cuenta Pano Gracia en su estudio sobre el TGP[206], la primera sede del taller fue un modesto local de la calle Belisario Domínguez compuesta por tres espacios: la sala de estampación, que contaban con una vieja prensa litográfica francesa y una prensa de mano; la sala de procesado y trabajo de matrices; y la sala destinada a la realización de asambleas, exposiciones y venta.

En sus inicios, el taller estuvo dirigido hasta 1952, por Leopoldo Méndez y contó con los conocimientos y el asesoramiento del experimentado litógrafo Jesús Arteaga[207]y del joven litógrafo José Sánchez, que había trabajado en diversos establecimientos de la capital. En esta etapa, los artistas fundadores coincidieron con otros como, Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Mariano Paredes, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Francisco Dosamantes,

---

203 MELOT, Michel. *Op. cit.* p. 127.

204 Los fundadores del TGP eran artistas procedentes del extinto Taller Escuela de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

205 Paul (Pablo) O'Higgins (1904-1983) fue un artista estadounidense que llegó a México en 1927, fascinado por el movimiento muralista, llegando a ser ayudante de Diego Rivera.

206 PANO GRACIA, José Luis. «El taller de Gráfica Popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX» En: *Arigrama*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Núm. 17. 2002. p. 27.

207 Jesús Arteaga era un maestro de la litografía mejicana, que tuvo un modesto taller en la calle de Cuauhtemotzín, de la Ciudad de Méjico, en el que trabajó junto a artistas como José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida.

Alberto Beltrán, Mariana Yampolski, y muchos otros que trabajaron temporalmente en las distintas sedes por las que pasaría el TGP.



Fig. 7. A la izq., Leopoldo Méndez trabajando en el TGP (con el que creemos que es el litógrafo José Sánchez).

Con el fin de llegar a un número mayor de público, los miembros del taller adoptarían en la mayoría de sus obras, la técnica del linóleo, dada su facilidad de reproducción y su asequible precio. La metodología del taller se basaba en el trabajo colectivo, donde todas los proyectos se discutían en grupo antes de realizar el grabado.
Los formatos de sus estampas fueron muy heterogéneos, respondiendo siempre a la función que debían desempeñar las obras. Así, en el TGP se estamparon desde revistas de propaganda, octavillas, folletos y carteles; hasta enormes estampas de papel (llegando a los 15 x 20 m), que implicaban sesiones ininterrumpidas de veinte horas de trabajo colectivo en el taller.

Incitados por los ideales de la Revolución Mejicana, los artistas del taller se volcaron en producir arte político, capaz de exaltar los valores nacionales, la cultura indígena, la educación popular, la agricultura, y la organización sindical entre otras causas; a través de unas estampas con una estética muy reconocible, marcada por la intención didáctica, el realismo de gran simplicidad expresiva, la imaginería y las raíces del grabado mejicano, representado por ilustradores como Joaquín Giménez, Hesiquio Iriarte, Santiago Hernández, José María Villasana, Gabriel Vicente Gahona Picheta, Manuel Manilla y espe-

cialmente por José Guadalupe Posada, cuya obra sería una de las mayores fuentes de inspiración en las obras del Taller[208].



Fig. 8. Cartel del Taller de Gráfica Popular realizado por Alberto Beltrán para la exposición *Vida y drama de México: 20 años de vida del Taller de Gráfica Popular*, (organizada por el centro en 1957). Linograbado.

El taller también enfocó su causa política a proyectos internacionales que se vieron reflejados en numerosos carteles; en apoyo a la República Española y en contra del franquismo; en crítica a Estados Unidos, coincidiendo con la expropiación petrolera; y el destacable encargo de una serie de dieciocho carteles para anunciar diversas conferencias contra el nazismo para la «Liga Pro Cultura Alemana», organización de exiliados alemanes que combatían al nazismo en Méjico.

Desde sus comienzos, la labor desarrollada en el creativo espacio del TGP atrajo a artistas extranjeros, como el boliviano Roberto Berdecio, el ecuatoriano Galo Galecio, los estadounidenses Elizabeth Catlett y Pablo O'Higgins, y el arquitecto suizo y maestro de la Bauhaus, Hannes Meyer, que se integró al taller en 1942, dando un gran impulso a la editorial *La Estampa Mexicana*, encargada de publicar varios álbumes y libros del TGP, que a diferencia de los carteles y octavillas, perdurarían en el tiempo.

Estos contactos internacionales dieron sus frutos fuera de Méjico, pues hicieron posible que la obra del TGP se expusiese en el extranjero, donde obtuvo un amplio reconocimiento. Asimismo los artistas extranjeros del TGP establecieron contactos con los talleres estadounidenses de la WPA, que se materializaron en la creación de nuevos talleres que fun-

208 Véase: MUSACCHIO, Humberto. *El taller de Gráfica Popular*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Colección Rezontle. 2007.

cionaron de manera semejante al TGP, como el taller Graphic Arts Workshop, fundado en Los Ángeles por Gloria y Jules Heller; u otros centros colectivos en las ciudades de San Francisco y Nueva York.

Además de la fuerte aportación social y política que ejerció el Taller, cabe destacar su enorme contribución a la renovación del arte gráfico mejicano; salvándolo del academicismo estético en que se había sumido, a consecuencia de la divulgación de la fotografía y de los sistemas de reproducción fotomecánica. La gráfica realista del Taller de Gráfica Popular, consolidó tras la de Guadalupe Posada, una imagen del grabado mejicano reconocible por su potencia expresiva y el carácter conceptual de su propaganda política y social, además de una alta calidad técnica.

* * * * *

Estas variadas iniciativas tuvieron una importancia considerable, ya que ejercieron un importante papel social, pero sobre todo, porque sirvieron de caldo de cultivo para que técnicos y artistas interesados en el desarrollo y la producción de arte gráfico, obtuvieran la instrucción y las bases necesarias para el establecimiento de talleres pioneros en la estampación de ediciones de arte gráfico contemporáneo, que se desarrollaron a lo largo de todo el mundo en la segunda parte del siglo XX.

V.2.4. El taller al servicio del artista. Dos modelos a estudio

A continuación abordamos el estudio del taller de arte gráfico, que a diferencia de los anteriores, trabajó al servicio del artista proporcionándole asistencia técnica y formación en la producción de sus estampas. Para ello hemos querido apoyarnos en dos modelos que nos sirven como ejemplos o arquetipos de muchos otros actuales, y que representan dos formas de trabajo claramente diferenciadas. Por un lado, el taller que continuaba con la larga tradición francesa de trabajo en colaboración entre el técnico y el artista, y por otro lado, un nuevo planteamiento de taller, que entendía al artista como técnico impresor de su propia obra, trabajando además, en un contexto comunitario.

V.2.4.1. Atelier Lacourière-Frélaut. El trabajo en colaboración

En este apartado nos ocupamos del estudio del taller de estampación, que trabaja produciendo obra gráfica original por encargo para artistas y editores, estableciendo una relación de colaboración entre el técnico y el artista en el desarrollo de los proyectos gráficos de creación.

Es en los talleres franceses donde comienzan a experimentarse las primeras colaboraciones entre artista y técnico. Queremos retomar de nuevo, uno de los talleres más representativos al respecto; el Atelier Lacourière que, a través de su impresor homónimo, desarrolló una ferviente actividad gráfica trabajando en colaboración con numerosos artistas en muy diversos proyectos[209].

El Atelier Lacourière fue uno de los talleres de referencia que permaneció abierto hasta la primera década del siglo XXI. Fundado en la falda del cerro de Montmartre de París, en 1929 por Roger Lacourière (1892-1966), hijo y nieto de grabadores y conocedor desde muy joven, de las técnicas del grabado calcográfico.

Traducimos aquí, la detallada descripción del espacio del taller y de sus impresores, que en 1962, ofrecía el impresor Stanley William Hayter en su libro *About Prints*:

> El taller de estampación, de extraordinario aspecto y tamaño considerable, alberga ocho prensas, algunas de las cuales son bastante grandes, que junto con el *calientaplanchas*, la mesa de entintado y la pila de papel húmedo… constituyen el lugar de trabajo del estampador. Todo está perfectamente organizado para aprovechar cada centímetro de espacio disponible y permitir a los estampadores trabajar sin desplazamientos o movimientos innecesarios. En los sitios donde queda espacio disponible, cuelgan cuerdas de esquina a esquina, donde se tienden a secar los fieltros húmedos, olor que junto al de los aceites de las tintas, impregna el lugar —como el de los gatos en primavera—.
> El aparente desorden esconde una organización muy pensada, necesaria para que mientras los estampadores trabajan con las manos ennegrecidas de tinta, las pruebas estén perfectamente limpias; habiendo una clara separación entre los lugares donde la tinta está por todas partes y los lugares donde están las pilas de papel húmedo perfectamente limpio y los cartones secantes que sostienen las estampas terminadas. Con el tiempo se han convertido en algo habitual para el estampador y sus guantes, las pinzas de cartón con las que manipula todo lo que no deba ensuciarse, y son parte fundamental de su equipo. El estampador lleva un basto delantal de lienzo, endurecido por el calor de la plancha y los viejos pegotes de tinta, y un cinturón con un trapo en el que se seca las manos. Un experimentado estampador que nunca parece moverse con prisa aún cuando la cantidad de trabajo que ha completado al final de su jornada (que en la época era de diez horas) es extraordinaria.[210]

---

209 Anteriormente, habíamos hablado del trabajo en colaboración que Roger Lacourière desarrolló junto a Pablo Picasso, v. III.4.1.

210 HAYTER, Stanley William. *About prints*. London. Oxford University Press. 1962. pp. 82-83. [Traducción de la autora]. Texto original en ingles: «The press-room, of the extraordinary shape and considerable size, contains eight presses, some of them very large, together with the steel hotplate, inking slab, stack of damp paper, & c., which constitute the "station" of each printer. All this is beautifully organized to fill every inch of available space and permit each printer to work with the minimum displacement and unnecessary gesture. At every available place cords stretched across the corners of the workshop carry the damp blankets hung up to dry; there is a pervasive odour of the oils used in the inks —rather like cats in springtime. Appartent disorder conceals a very rational organization which is needed to ensure that while printers work with black inky hands the proofs are perfectly clean; a clear separation between those places where ink is everywhere and the perfectly clean stacks of wetted paper and drying boards carrying the finished prints has to be observed: with time it becomes habitual to the printer, and his mitaines, the cardboard clips with which he handles everything that must be kept clean, are an essential part of his equipment. He wears a coarse canvas apron, often stiffened to the rigidity of boilerplate by ancient crust of ink, and a belt with a flap of canvas on which he dries his hands. An experienced printer never seems to make a hurried movement, yet the amount of work he has completed by the end of his day (at one time a day of ten hours) is astonishing».

Detrás de la gran sala de estampación, el taller disponía de un estudio para trabajar las planchas de cobre, compuesto de un largo banco con una pantalla para protegerse de la luz mientras los artistas dibujaban o trabajaban las planchas.



Fig. 9. Imagen del interior del Atelier Lacourière-Frelaut de París, donde se aprecia a Jacques Frelaut (de frente), estampando junto a un ayudante.

Lacourière estaba especializado en las distintas técnicas de grabado calcográfico (buril, *mezzotinto*, aguafuerte, aguatinta, aguatinta al azúcar y *lavis*) y también en grabado en relieve; aunque en sus últimos años, también estampó litografía.

En sus inicios, el taller combinaba la producción de ediciones artísticas con la estampación de reproducciones de obras de artistas —una práctica muy habitual en la mayoría de talleres franceses[211]—.

Gracias a su afán por innovar e investigar nuevos procedimientos, Lacourière se ganó la confianza de los principales artistas de su tiempo, convenciendo y animando a muchos para que se iniciaran y abrieran sus mentes a las posibilidades del grabado calcográfico, y promoviendo una atmósfera amistosa y de apoyo a los artistas que trabajaban con él. La gran afluencia de los artistas al taller determinaría la orientación del establecimiento, que se volcaría en la estampación artística, estableciendo una estrecha colaboración entre artistas que acudían a realizar sus trabajos al taller, e impresores que resolvían las soluciones técnicas y les asistían en búsqueda de su expresión creativa, colaborando con frecuencia con ellos, en varios procesos que Lacourière y su equipo dominaban[212].

El taller Lacourière trabajó con los principales editores como Skira y Vollard, quienes le embarcaron en numerosos proyectos de edición de estampas y libros para célebres artis-

211 Anteriormente hemos hecho referencia a uno de los trabajos de interpretación que realizó Roger Lacourière a partir de una pintura de Picasso, v. III.4.l.

212 También anteriormente, hemos descrito la figura de los estampadores que trabajaban para Lacourière, v. III.4.l.

tas del siglo XX como Matisse, Derain, Buffet, Rouault, Chagall, Miró o Picasso, entre una larga lista.
Además de los innovadores trabajos que realizó junto a Picasso —a los que nos hemos referido en el capítulo anterior[213]—, Lacourière, experimentó nuevos procedimientos en trabajos de grabado en relieve, como la xilografía a color de Derain, en la que los colores estaban separados por canales y entintados en diferentes colores por pinceles, y que fue estampada con una prensa de mano en el taller. O algunas de las estampas de Miró, que fueron hechas con pequeños recortes de madera u otros objetos como alambres, encolados en un contrachapado, donde se entintaban por separado con pequeños rodillos fabricados por el impresor Frélaut para ese propósito, y que luego estampaban a mano.

El impresor Jacques Frélaut, que trabajaba en el taller desde 1938, se asoció con Lacourière en 1955, momento en que el taller cambió el nombre a Atelier Lacourière-Frélaut. Frélaut continuó al frente junto a su hermano Robert y Madeleine Lacourière, quienes a su vez fueron relevados por Luc Guerin hasta su cierre definitivo en 2008.
Muchos de los técnicos que trabajaron en Atelier Lacourière-Frélaut, establecieron después sus propios talleres que contribuyeron notablemente al prestigio del grabado calcográfico. Este es el caso del español Joan Barbarà, que trataremos más adelante[214]; de Robert Dutrou[215], o el de los hermanos Piero y Aldo Crommelynck. Éstos últimos fundaron su taller en la *rue* Plaisance de París y llegaron a ser conocidos como impresores de Matisse, Miró y Picasso en las décadas de los cincuenta y sesenta. En 1973, los impresores produjeron carpetas de aguafuertes de Richard Hamilton y David Hockney que marcaron —según Susan Tallman—: «un antes y un después en la apreciación de las sutiles aguatintas, que se convirtieron en la marca registrada de los Crommelynck».[216] A mitad de los ochenta, los hermanos se independizaron y Aldo siguió en activo a través de dos talleres; en París y Nueva York, trabajando con artistas como Jim Dine, Oldenburg, Martin Disler o Terry Winter, hasta su fallecimiento en 2008.

El taller Lacourière, representó muy bien la tradición de talleres franceses, fundamentada en el trabajo en colaboración entre impresor y artista, que en la década de los sesenta serviría de inspiración a talleres norteamericanos como el Tamarind Institute, United Limi-

213 En este caso nos referimos a las estampas que impresor y artista realizaron en colaboración, y no al trabajo de reproducción antes mencionado.

214 Joan Barbarà, fundará su taller propio en Barcelona, v. VII.2.2.3.

215 Robert Dutrou, trabajó —tras abandonar Lacourière—, con los hermanos Crommelynck, y más tarde en el taller de Maeght en Levallois.

216 Véase: TALLMAN, Susan. *Op. cit.* p. 284. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: [...] wich marked a new wave of appreciation for the subtle etching and almost ineffable aquatints that have become Crommelynck trademarks.

ted Art Editions (ULAE) o Crown Point Press, aunque tal y como veremos más adelante, desarrollando unos valores y comportamientos muy distintos.

V.2.4.2. Atelier 17. El artista como técnico impresor y el trabajo en comunidad

El célebre taller de grabado Atelier 17 desarrolló un planteamiento de trabajo completamente diferente al anterior representando un ejemplo excepcional en cuanto a experimentación de arte gráfico se refiere. Este taller supuso un cambio de mentalidad en la forma en que trabajaban el resto de los principales talleres parisinos, en los que los técnicos estampadores, realizaban grandes ediciones para artistas y editores. Su artífice fue el grabador británico Stanley William Hayter (1901-1988), que tras haber pasado por distintas ubicaciones parisinas, desde su apertura en 1929, se instaló en 1933, en el número 17 de la calle Campagne-Première —número de donde tomó su nombre—. La propuesta de Hayter se centraba en la experimentación técnica y en el control total del artista en la producción técnica de sus estampas. En consecuencia, el Atelier 17 se distanciaba del resto de talleres existentes, y su filosofía se asemejaba al concepto del siglo anterior de la figura del *pintor-grabador*. Esto se reflejaba en el énfasis de Hayter por la renovación técnica y plástica, a través de variadas iniciativas:

- el impulso del dibujo directo sobre la plancha (propio del automatismo, el surrealismo y la abstracción);
- la introducción del concepto de tridimensionalidad de la plancha de grabado, basado en el ejercicio de trabajar la matriz con un fin destructivo, agotando todas sus posibilidades físicas y plásticas;
- la invención de nuevas técnicas como la estampación a color de una sola matriz, trabajada en diferentes profundidades (técnica que inició en el taller de Nueva York, en los años cuarenta).

Además, Hayter poseía muchos aspectos en común con la figura del *pintor-grabador,* como el hecho de que su taller no tuviese vocación de realizar ediciones. El grabador aceptaba muy pocos encargos externos y su producción interna era también de marcado carácter experimental, lo que hacía que sus estampas se asemejaran a las decimonónicas *belle epreuve*[217].

217 Ver cap. II.1.1.

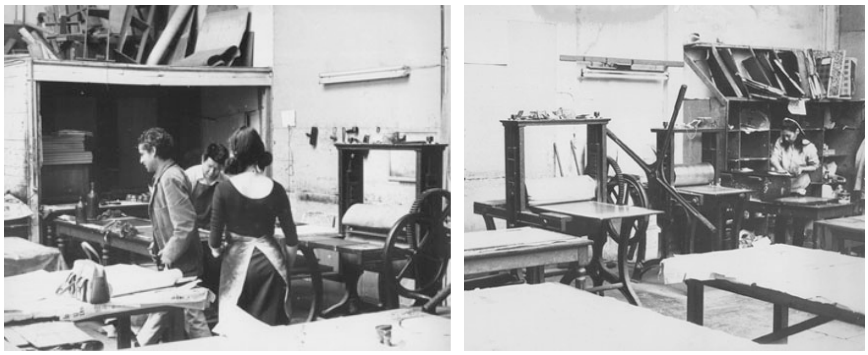


Fig. 10. Atelier 17 de París.

Tal y como señala Joann Moser, el éxito del taller se debió por un lado, a la magnética personalidad y a la destreza técnica como grabador y profesor de Hayter, y por otro lado, a la presencia de un buen número de artistas consagrados, como Picasso, Giacometti, Miró, Calder, Max Ernst, o Yves Tanguy, que trabajaban codo con codo con jóvenes artistas y estudiantes que llevaban a cabo su experimentación técnica. El propio Hayter, definió el taller de esta manera: «Mi taller... es un centro de investigación para la estimulación y el intercambio mutuo de ideas creativas»[218].

Y así mismo lo atestiguaba también, el fragmento que el crítico Herbert Read dedicó al prólogo del libro de referencia de Stanley William Hayter, *New Ways of Gravure*. Read, describía la aportación del grabador británico con estas palabras:

> [...] había revivido el concepto del artista —no del artista como el lobo solitario, aullando en los suburbios de una sociedad indiferente—, sino como un miembro de un grupo de artistas trabajando juntos, compartiendo sus ideas, comunicándose unos a otros, sus descubrimientos y sus logros.[219]

La heterogeneidad de artistas, así como la curiosidad por aprender las técnicas del grabado desarrollando la experimentación artística con independencia de la finalidad comercial, es lo que definió el espíritu del taller, que estableció un nuevo concepto de arte gráfico definiéndolo como un arte independiente.

El taller representó también, una alternativa a los estudios oficiales y a la dificultad que tenían los artistas de poder iniciarse en los procesos gráficos. Aunque el artista-impresor desmarcaba el taller de su condición de escuela tradicional, en citas como las que siguen:

---

218 HAYTER, Stanley William. Citado por MOSER, Joann Gail. *The significance... Op. cit.* p. 14 [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «My Atelier ... is a center of research for the stimulation and exchange of mutually creative ideas».

219 READ, Herbert. «Preface», en: HAYTER. S.W. *New Ways of Gravure*. London. Oxford University Press. 1966. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «[...] he has revived the workshop conception of the artist —not the artist as the lone wolf, howling on the fringes of an indifferent society—, but as a member of a group of artists working together, pooling their ideas, communicating to one another their discoveries and achievements».

> Este taller es un espacio experimental, la gente que viene aquí es gente que tiene curiosidad por descubrir nuevos métodos... Esto no es una escuela de arte. No hay un acuerdo común; cada uno persigue su propia necesidad. La idea del profesor «empresario con chistera» es completamente ridícula.[220]

Sin embargo, Hayter sí reconocía a la comunidad del taller como «Escuela» en el sentido de movimiento o grupo de artistas con unos mismas inquietudes:

> Aunque se ha tomado por tal, por personas ingenuas, el Atelier 17 no es una escuela, excepto en la medida en que todo el grupo y los que tienen trabajo en ella, ahora en una docena de países, podría decirse que constituyen una «Escuela» en el sentido histórico de la palabra.[221]



Fig. 11. Imágenes del interior del Atelier 17 en el Greenwich Village de Nueva York, *circa* 1951.

Durante la guerra, Hayter trasladó su espíritu experimental a Estados Unidos, convirtiéndose en uno de los responsables de la renovación de la gráfica norteamericana, desde la *New York School of Social Research* en la ciudad de Nueva York.

Debemos apuntar que en Norteamérica, nunca se había desarrollado la tradición europea del *pintor-grabador* y el acercamiento de la mayoría de pintores al arte gráfico no resultaba nada fácil. Las posibilidades que éstos tenían de realizar estampas de calidad, se debían bien al trabajo individual en sus estudios, bien al acceso a los escasísimos talleres comerciales dedicados a la producción de arte gráfico por encargo, como el ya citado de George Miller[222] o el también neoyorquino The Artist Press (fundado por Bolton Brown), ambos pioneros en la litografía artística en Estados Unidos[223].

---

220 HAYTER, Stanley William. *Catalogue of exhibition at the Harold Ernst Gallery Ltd.* Boston Mayo, 1973. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «This workshop is an experimental shop. People who come here are people whose curiosity is to find out new methods ...This is not a school of art. There is no common agreement; each pursues his own necessity. This professor, top-hat business is perfectly ridiculous».

221 HAYTER, Stanley William. *About... Op. cit.* p. 92. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «Although it has been mistaken for such by innocent people, the Atelier 17 is not a school, except in so far as the whole group and those who have worked in it, now in a dozen countries, could be said to constitute a "School" in the historical sense».

222 Ver: cap. II.2.2.1.

223 Véase: ADAMS Clinton. «Bolton Brown. Artist-litographer» En: TATHAM, David. *Prints and the printmakers.1925-1940.* Syracuse University Press, 1986. p. 213.

Dentro de este contexto, el taller de Hayter, supuso una de las más estimulantes ofertas para la creación no sólo gráfica, sino artística en todo el país.

En el americano Atelier 17, se daban cita un heterogéneo grupo de creadores de las más diversas edades y nacionalidades. Entre ellos se encontraban artistas que acudían al taller para usar instalaciones que no podían costearse de manera individual, algunos artistas europeos refugiados en Estados Unidos durante la guerra —que encontraron en el taller, un espacio para producir su obra—, y por último, un gran número de artistas americanos que, atraídos por las innovaciones de su técnica, trabajaron en el taller y se influenciaron de sus ideas. Artistas, como Louise Bourgeois, Reuben Kadish, Robert Motherwell, o Jackson Pollock, que resultaban ser más afines a la abstracción que al surrealismo[224].

Pese a contar con mayores limitaciones de medios, Hayter consiguió crear en el taller de Nueva York, el grado de cooperación y colaboración que había imaginado para su taller de París. Fue conocido por fomentar una estrecha compenetración con los artistas, con sesiones centradas alrededor de las mesas donde surgirían las conversaciones y preguntas. Todos los descubrimientos se compartían con los demás y las innovaciones de un compañero, podían reorientar el trabajo propio. Hayter trabajaba sus planchas mientras los otros le miraban, y los artistas profesionales de mayor edad, aprendían tanto de los jóvenes como éstos de sus colegas ya reconocidos.

Tras la jornada de trabajo, los artistas alternaban juntos, mientras discutían de grabado, arte y de asuntos personales. Esta camaradería se reflejaba en el ambiente del taller. El que fuera director del taller neoyorquino —tras la marcha de Hayter en 1950— Leo Katz, recuerda el espíritu de cooperación que caracterizaba al taller en los años cuarenta:

> El ambiente era informal y de cordialidad, a menos que alguien no tuviera consideración o fuera descuidado, en ese caso nadie deseaba que Bill le mandase a paseo. Todos se llamaban entre sí por sus nombres de pila y todos esperaban compartir las ideas y los resultados de la experimentación. A la hora de compartir, Bill siempre era el perfecto ejemplo de grandeza y generosidad. Aunque nunca hubo un sermón moralizante sobre estos términos, dar se volvió más importante que recibir.
> Uno de mis más valiosos recuerdos me lleva al pequeño estudio de la New School. André Racz (de Rumanía) acababa de terminar su plancha del Perseus [cat. no. 89]. Lasansky (de Argentina) y un pequeño grupo, estábamos allí. Uno cortaba el papel, otro preparaba los fieltros, otro movía las aspas y yo mantenía los fieltros estirados. Habíamos olvidado de quién era la plancha... cuando finalmente alguien levantó lentamente el papel de la plancha, supimos que estábamos mirando una estampa como nadie la había visto antes.[225]

---

224 Richard S. Field, atribuye el *all-over* de Jackson Pollock al contacto con las obras de André Masson y de S. W. Hayter en el Atelier 17. Véase: MELOT, Michel. *El Grabado... Op. cit.*

225 MOSER, Joann Gail. *The significance... Op. cit.* p.14. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «The atmosphere was one of cordial informality unless someone was careless or inconsiderate in which case no one looked forward to "getting hell" from Bill. Everyone called everyone else by his or her first name. Everyone was expected to share ideas, results of experimentation. Bill was always the perfect example of bigness and generosity when it carne to sharing. Giving became more important than taking, although there was practically never any goody-goody talk on such subjects. One of the most valuable memories takes me back to the little studio at the New School. André Racz (from Rumania) had just finished his Perseus plate [cat. no. 89]. Lasansky (from Argentina) was there and a few others including myself. Someone cut the paper, another prepared the blankets. One turned the spikes and I held the blankets stretched... We had forgotten whose plate it was...When finally someone lifted slowly the paper from the plate we knew we were looking at a print the like of which no one had ever seen befare».

Esta cita nos da idea del ambiente de colaboración e intercambio artístico, técnico y cultural que prevalecía en el taller, donde confluían artistas de todo el mundo con ansias de crear y aprender.

En 1945, el taller se reubicó en la calle octava, donde Hayter se centró más en el perfeccionamiento de sus experimentos técnicos; fue allí donde se originaron entre otros, su conocido método de impresión a color de una sola plancha de diferentes niveles, basado en el entintado con rodillos de distinta viscosidad, o el desarrollo de la investigación de los barnices blandos para ampliar sus posibilidades de tono y textura. Invenciones a las que seguramente contribuyó, su previa formación de químico.

La principal aportación del taller de Hayter fue la insistencia con la que alentó a los pintores a que aprendieran la profesión de grabador para que ellos mismos fueran «artistas-impresores», creando al mismo tiempo, una atmósfera propicia para el intercambio de ideas sobre técnicas y estilos. Prácticas, procedimientos y formas de trabajo, que nada tenían que ver con la anclada tradición francesa de colaboración y dependencia del artista respecto al técnico[226].

El legado de Atelier 17 se expandió universalmente gracias a sus discípulos y colaboradores, la mayoría de los cuales transmitieron sus innovaciones técnicas y sus procesos conceptuales a través de la enseñanza en universidades, escuelas de arte, y mediante la fundación de talleres particulares.

Los últimos años del taller en América coincidieron con el *boom* económico en Estados Unidos, época en la que las universidades del país ampliaron sus instalaciones y muchos departamentos de arte, instalaron talleres de técnicas gráficas de estampación, contratando para su puesta en marcha y docencia, a numerosos artistas procedentes del Atelier 17. Asimismo, podemos citar a Gabor Peterdi[227], que impartió cursos y organizó el taller del Brooklyn Museum (en 1948), continuando como docente en el taller de la Universidad de Yale; Karl Schrag, que enseñó en el Brooklyn College y luego en el taller de la Universidad de Columbia; y Frederick G. Becker, que convirtió (en 1945) un modesto taller de la Universidad de Iowa en uno de los más avanzados centros de grabado del país, desde donde transmitió la filosofía de Hayter[228].

Otros artistas del Atelier 17 establecieron sus propios talleres independientes; como Bob Blackburn, que en 1948 fundó el taller de litografía Robert Blackburn Printmaking

226 Véase: MELOT, Michel. *Op. cit*. p.191.

227 Gabor Peterdi (1915-2001) aprendió las técnicas del grabado en al Atelier 17 durante su primera etapa parisina (en 1933). Posteriormente, habiendo emigrado a Estados Unidos, continuó su carrera como grabador, en el neoyorquino Atelier 17, a comienzos de 1940. La experiencia y formación recibida en ambos talleres le habilitaron para impartir clases en la Universidad de Yale.

228 Para más información consúltese: HAYTER, Stanley William. *About... Op. cit*. pp. 100-101.

Workshop, donde los artistas-grabadores acudían a estampar sus ediciones, contando con la ayuda técnica del maestro impresor (a la manera de Hayter)[229]; Margaret Lowengrund, que fundó la asociación conocida bajo el nombre de The Contemporaries[230]; u otros como Gabor Peterdim, Mauricio Lasansky y Fred Becker, quienes también perpetuarían el espíritu experimental de la gráfica en Estados Unidos.
En 1950 Hayter regresó a París, mientras el taller en Nueva York continuó activo hasta 1955. Tras el fallecimiento del grabador, el taller de París quedó a cargo del artista peruano Juan Valladeres Falen y cambió su nombre al de Atelier Contrepoint[231].

A pesar de la importante aportación de este taller, debemos exponer que su planteamiento fue también muy criticado. En primer lugar, por aquellas voces que protagonizaron el *boom* del arte gráfico en Estados Unidos, y que abogaban por asentar la profesión del técnico-impresor especialista, separando las tareas entre éste y el artista. Clinton Adams por ejemplo, acusó a Hayter y a sus discípulos, de que al haber intentado importar la tradición europea del *pintor-grabador*; provocaron un *apartheid* del grabado del resto del arte, que empujó a los artistas a considerarlo como un arte menor en Estados Unidos[232].
Por otro lado, el formato de trabajo comunitario que proponía Hayter, tampoco contentó a todos; algunos creadores se quejaban de que la actividad dinámica del taller les distraía, mientras que otros como Robert Motherwell, encontraron el concurrido ambiente del taller desagradable; él mismo se quejaba de la falta de privacidad que tenía mientras trabajaba: «...me avergonzaba ser mirado como un *performer*»[233]. En 1961, Motherwell emergió del aislamiento al descubrir la compenetración y buen entendimiento con los impresores gracias a la mediación de Tatyana Grosman[234] y su taller ULAE. Tras doce años de colaboración con Grosman, declaraba: «Lo que amo después de un tiempo de vida en la soledad de mi estudio, es la colaboración, el trabajar con otra gente, la camaradería y la extraordinaria abnegación y sensibilidad de los excelentes editores»[235].
A través de estas dos citas percibimos la preferencia del artista, por el modelo de taller en colaboración, que trataremos a continuación, un taller que aunque se inspiraba en los

229 Antes de montar su propio taller, Robert Blackburn (1920-2003), fue contratado en 1957 por Tatyana Grosman para trabajar como litógrafo en el taller Universal Limited Art Editions. (v. VI.1.1.) Actualmente, el taller de Blackburn es una fundación de acceso comunitario que apoya los proyectos gráficos de artistas de todo el mundo, sin distinción de raza, credo y nivel socieconómico. Para más información, consultar la página web del taller: THE ELIZABETH FOUNDATION FOR THE ARTS. Robert Blackburn Printmaking Workshop Program [Consulta: 21/06/2014] Disponible en:<www.rbpmw-efanyc.org/>

230 Anteriormente hemos tratado este taller, v. II.2.2.1.

231 Véase: Atelier Contrepoint. [Consulta 21/06/2014] Disponible en: <http://www.ateliercontrepoint.com/>

232 ADAMS Clinton. «Fifty Years. Some thoughts about lithography. 1948-1998» En: VVAA. *Tamarind: Fourty Years.* Alburquerque, Tamarind Institute. Marjorie Devon. 2000. p. 66.

233 DONSON, Theodore B. *Prints and the Print Market: a Handbook for Buyers, Collectors and Connoisseurs*. Nueva York: Thomas Y. Cromwell, 1977. p. 201. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «...It embarrassed me to be watched as a performer».

234 Tatyana Grosman fue la fundadora del taller-editora ULAE. Consúltese el próximo capítulo (VI.1.1.).

235 *Ibidem.* [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «The aspect that I love after a lifetime in the solitude of my studio is the collaboration, the working with other people, the camaraderie, the extraordinary selflessness and sensitivity of very good publishers».

principios de los tradicionales negocios franceses, se distanció de éstos en el trato y la metodología de trabajo, mucho más comprometida con el artista.

Sin intención de establecer una comparación entre los dos modelos de taller estudiados, ya que su finalidad difiere por completo, podemos resumir a modo de conclusión, que el taller Lacourière representó bien el arquetipo de taller tradicional europeo caracterizado por una marcada separación entre técnico y artista, además de por el alto grado de calidad de sus ediciones. Sin embargo, también se distinguió por mantener durante largo tiempo, unos procedimientos basados en la producción en términos económicos, que a menudo satisfacía los gustos del mercado a través de sus servicios de reproducción de imágenes de obras de los artistas, como igualmente lo hacían los talleres parisinos de litografía, a través de sus hábiles *chromistes*.

Mientras que por otro lado, el taller de Hayter poseía fundamentalmente una vocación experimental y también pedagógica, que entendía al artista como técnico, oponiéndose a la división del trabajo tan arraigada en los talleres anteriores. Con una apuesta por el trabajo libre, en un contexto comunitario de aprendizaje compartido.
En el contexto estadounidense, donde los talleres que trabajaban la obra gráfica de manera libre, estaban relegados a las escuelas o a talleres aislados de carácter marginal, el Atelier 17, supuso una excepción que contribuyó decisivamente a generar interés público por el grabado y asentó las bases de un modelo de taller de carácter colectivo y experimental, que se encuentra muy presente actualmente, en talleres creativos —generalmente no profesionales—, de asociaciones y sociedades cooperativas de artistas impresores, que producen su propia obra[236].

236 En el siguiente capítulo, dedicado a modelos de taller internacionales, se trata este tipo de taller-colectivo (v. VI.2.) que también está muy presente en España, v. VIII.1.2.

VI TALLERES DE REFERENCIA. MODELOS INTERNACIONALES

Si a lo largo del capítulo anterior nos hemos ocupado de exponer algunos de los distintos modelos de taller existentes en la primera mitad del siglo XX, en el presente queremos dedicarnos al estudio de diversos modelos internacionales, que surgidos de los anteriores, contribuyeron decisivamente a definir el concepto de lo que actualmente entendemos por arte gráfico contemporáneo, y que nos servirán para establecer futuros paralelismos con los talleres nacionales.

Debido a la magnitud del tema, hemos realizado una selección de talleres concretos, que bien por su condición, bien por las líneas de trabajo que desarrollan, consideramos que son paradigmáticos de muchos otros, y que nos servirán de modelos o arquetipos con el fin de conformar un panorama más completo en torno a los espacios de producción gráfica actual. De esta forma, exploraremos la trayectoria, organización, recursos e instalaciones; así como algunas de las obras y autores, distintivos de los siguientes modelos de taller: el taller-editora, el taller colectivo, el taller institucional público, el taller de formación, el taller residencia, el taller de nuevas tecnologías, el taller efímero y el taller ambulante[237].

VI.1. EL TALLER EDITORA. El modelo norteamericano

A continuación analizaremos el modelo de taller-editora que se desarrolló en la segunda parte de la década de los años cincuenta del pasado siglo XX, en Estados Unidos, y que asienta sus raíces en las características del modelo de taller francés, aunque, con una orientación y objetivos diferentes.

237 La mayor parte de los establecimientos que estudiaremos, se encuentran trabajando en la actualidad.

Como hemos observado en el capítulo anterior, a mediados de siglo XX no existía en Estados Unidos, la tradición de los grandes talleres parisinos, y los pocos técnicos activos que había —salvo las excepciones ya tratadas—, atendían a una reducida demanda desde pequeños talleres particulares. A esta situación, debemos añadir la carestía de materiales (como papel de estampación) y de herramientas y maquinaria adecuada, que dificultaban aún más el desarrollo de las iniciativas privadas.

Dentro de este contexto, y en el breve periodo de tiempo transcurrido entre 1964 y 1969, surgió una nueva generación de audaces editores que llevarían a cabo una renovación del arte gráfico americano; un fenómeno que se conocería como *American Print Renaissance* o *Print Boom*[238]. Estos editores, tenían en común el enorme interés por los movimientos de arte contemporáneo, una gran devoción por las estampas de calidad y una especial afinidad con los artistas. Asimismo, entendían la producción de arte gráfico como una colaboración entre artista y técnico, siendo al igual que sus predecesores franceses, partidarios de la separación entre ambas figuras.

VI.1.1. Universal Limited Art Edition (ULAE)

Tatyana Grosman (1904-1982) no era ni pintora ni impresora, pero había vivido en París y estaba familiarizada con el mundo editorial gracias al periódico que editaba su padre. Éste le transmitió el interés por la tinta, el papel y la literatura, que la llevaron a convertirse en editora de arte gráfico. La fundación del taller ULAE se debe en parte a la casualidad, que hizo que Grossman —a sus 53 años—, encontrara dos piedras litográficas en el jardín de su casa y tuviera la oportunidad de comprar una prensa litográfica a un vecino. De esta manera fue como Grosman, en 1957, instaló una pequeña prensa en el garaje de su casa de campo en West Islip, en el estado de Nueva York, fundando así el taller-editora Universal Limited Art Edition (ULAE)[239].

Desde el inicio, Grosman asumió una doble responsabilidad; por un lado persuadir a los pintores americanos de vanguardia para producir estampas y por otro lado, animar a los galeristas y distribuidores de arte a apreciar la elegancia y el carácter comercial de sus ediciones.

La excelente reputación de Grosman se debió en parte a sus fuertes convicciones personales y a su compromiso con el arte gráfico, que se hacía visible en su aprecio por los materiales y su sensibilidad y capacidad de adaptación a los diferentes ritmos individuales del

238 Este fenómeno puede traducirse en español como «Renacimiento de la estampa» o «Explosión del arte gráfico americano».

239 Para más información consúltese: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 210.

proceso creativo. Estos principios hicieron que los artistas confiaran plenamente en ella[240].



Fig. 1. El impresor Zigmunds Priede seleccionando piedras litográficas con la editora Tatyana Grosman en el jardín del taller ULAE. 1970.

Una de sus principales tareas fue retomar la edición de libros de artista invitando a los pintores más destacados del momento para que colaboraran junto a los escritores en el trabajo libre sobre la piedra litográfica. Los libros, de los más diversos formatos, estaban más cerca del objeto escultórico o del objeto artístico, que del libro tradicional, y cuidaban a partes iguales la imagen, la tipografía y el papel. Éste último era uno de los principales intereses de las ediciones de Grosman, para las que solía emplear papeles exquisitos, hechos a mano en distintos países y habitualmente fabricados *ex profeso* para ediciones concretas con la marca de agua del artista e incluso la del escritor.
Su método de trabajo consistía en dar total libertad al artista para acometer sus proyectos, animándoles a investigar en las técnicas sin escatimar en gastos, lo que con frecuencia prolongaba sus ediciones durante meses e incluso años.

En cuanto a los técnicos de ULAE, Grosman contrató en sus comienzos al impresor Robert Blackburn[241]; más adelante trabajaron los litógrafos Donn Steward, a cargo de las ediciones calcográficas del taller; y Zigmunds Priede, este último, profesor de la Universi-

240 *Ibídem.*

241 Anteriormente nos hemos referido a Robert Blackburn como uno de los artistas-impresores asiduos del taller de Hayter, que fundó su propio taller de litografía en Nueva York, v. V.2.4.2. (p. 173.)

dad, que contó con la asistencia de su alumno Bill Goldston, para trabajar con las piedras fotosensibles de Rauschenberg y que con el tiempo, se convertiría en maestro impresor del taller.

En su primer proyecto, Grossman invitó al poeta Frank O´Hara y al artista y vecino Larry Rivers, para la edición de un libro de doce litografías bajo el título de *Stones*, que se prolongó durante dos años.



Fig. 2. Izquierda: Tatyana Grosman en el taller ULAE junto a Helen Frankenthaler (1964). Derecha: Jasper Johns (izq.) trabajando, junto al impresor Ben Berns (dcha.), en *Two Maps I* (1966).

La seriedad, la elocuencia y el tacto de Grossman, así como su devoción por el arte gráfico, unidos a la intimidad y ritmo pausado del taller, que incluían copiosas comidas en el jardín de su casa, atrajeron pronto a artistas como Grace Hartigan y otros más reacios a los trabajos en colaboración, como Helen Frankenthaler, Jasper Johns (fig. 2), o James Rosenquist, que a su vez animaron a otros como Jim Dine, Robert Rauchenberg, Cy Twombly, Robert Motherwell, Barnett Newman, Sam Francis o Grace Hartigan, que acudieron a trabajar al taller y en algunas ocasiones recibieron las piedras en sus estudios por servicio de mensajería[242].

En 1964, ULAE fue elegido para inaugurar la exposición de la galería del MOMA dedicada al arte gráfico; a partir de entonces, el museo estableció un acuerdo con el taller para la adquisición de la primera estampa de cada edición de ULAE, una tradición que se mantiene viva hasta hoy.

242 Véase: DONSON, Theodore B. *Op. cit* p. 211.

A medida que crecía la reputación del taller, también fue creciendo la lista de artistas y sus necesidades, lo que empujó a Grossman a solicitar una beca al *National Council For the Arts* en 1966, que una vez le fue concedida, le permitió ampliar ULAE con la instalación de un taller de grabado calcográfico que dio a los artistas la oportunidad de trabajar también con este medio.

Dos años más tarde, Goldston convenció a la directora de ULAE para que ésta adquiriera un prensa de *offset,* con el fin de editar carteles y libros de artista en ediciones limitadas de alta calidad. Aunque varios artistas se sintieron atraídos por este medio, y no tardaron en incluirlo también en sus ediciones de estampas como *Off The Continental Divide* de Rosenquist o *Flaubert Favorites* de Jim Dine, entre otras.

El siguiente desafío en cuanto a técnicas, se desarrolló gracias al grabado en relieve y a la xilografía a la manera tradicional japonesa en la que Goldston colaboró con Helen Frankenthaler dando lugar a estampas como *East and Beyond* y *Savage Breeze*, que contribuyeron a reavivar la xilografía en los Estados Unidos (fig. 3).

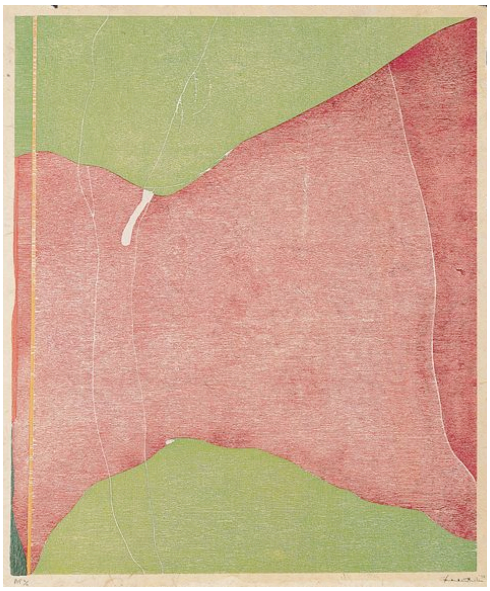


Fig. 3. *Savage Breeze*, 1974. Xilografía en 7 colores en papel nepalí.
80 x 68,58 cm. Edición: 31. Helen Frankenthaler.

Goldston fue el primer impresor que se dedicó a la experimentación técnica intensiva en ULAE, razón que animó a Grossman a dejarle a cargo del taller y del negocio (desde la muerte de su marido), en 1976. Tras el fallecimiento de la editora en 1982, Goldston dio un aire más moderno al taller, contratando a más impresores, habilitándolo con prensas

más grandes, estudios adicionales, e invitando a nuevos artistas más jóvenes a trabajar en el Centro[243].

Las ediciones de ULAE se han expuesto en galerías y museos de todo el mundo y sus autores han conseguido premios internacionales como la litografía *Accident* (1962), de Robert Rauschenberg, que ganó el *Grand Prix at the International Print Exhibition* en Ljubljana, siendo el primer artista americano en recibir este prestigioso premio.
Grosman contribuyó de manera decisiva a la renovación del arte gráfico en Estados Unidos, y su taller editora —que continúa activo en la actualidad—, ha servido como referente para muchos otros talleres que trataremos a continuación.

VI.1.2. Tamarind Lithography Workshop

En la orilla opuesta del mismo país, la artista June Wayne (1918-2011) reclutó no sólo a numerosos artistas como ya hiciera Tatyana Grosman, sino también a un nutrido grupo de impresores americanos para que protagonizaran su planeado *Renacimiento* del arte gráfico.
June Wayne había comenzado a trabajar con el proceso planográfico en el taller del litógrafo americano Lynton Kistler, pero fue durante su estancia en el taller parisino de Marcel Durassier (en 1958), donde la artista ideó las bases para la creación de su propio taller. Junto al litógrafo francés, además de perfeccionarse en la técnica, Wayne comprendió que si el artista no estaba presente en el taller durante el proceso litográfico, nunca entendería realmente el medio. Asimismo determinó, que los impresores que consideraban sus trabajos como una vocación, resultaban esenciales para la supervivencia de la litografía, lo que le llevó a proponer a los técnicos que acreditasen su trabajo estampando con un sello en seco sus estampas.

A su regreso de Francia, June Wayne solicitó una beca a la *Ford Foundation* con la finalidad de abrir un taller de litografía en Los Ángeles. Para ello escribió al director del programa de Arte y Humanidades de la Fundación —W. MacNeil Lowry—, especificando los objetivos de su propuesta, encabezada con la siguiente justificación:

243 Para más información sobre este importante taller consúltese: *Universal Limited Art Editions: A tribute to Tatyana Grosman*. Selections from the Permanent Collection Whitney Museum of American Art, Downtown Branch at Federal Hall National Memorial, 26 Wall Street (at Broad) August 30 - September 28. 1982.

> Un *puñado* de gente creativa es todo lo necesario para un renacimiento en el arte; si ese *puñado* se une en el momento adecuado, en el lugar adecuado. Media docena de impresores diseminados por los Estados Unidos, con un grupo de artistas a su alrededor, podrían causar el resurgimiento y florecimiento del arte de la litografía que atraería el interés del mundo.[244]

En la misma carta, Wayne redactó además, los seis objetivos que había proyectado para su taller[245]:

> 1. Crear una cantera de maestros artesanos impresores en los Estados Unidos, formados bajo instrucción de uno o varios maestros impresores europeos importados para ese fin.
> 2. Formar un grupo de artistas americanos de diversos estilos, como profesionales de este medio.
> 3. Habituar a artistas e impresores a trabajar en colaboración creando situaciones de trabajo estimulantes para ambos. Animarles a experimentar y ampliar el potencial expresivo de este medio.
> 4. Estimular nuevos mercados para la litografía.
> 5. Guiar al impresor para ganarse la vida de forma independiente, sin depender totalmente del subsidio del artista.
> 6. Restaurar el prestigio de la litografía a través de la creación de una relevante colección de litografías.

En respuesta a esta solicitud, la Ford Foundation financió dos millones de dólares desde finales de 1959 hasta 1970 —momento en el que el taller se trasladó a la Universidad de Nuevo Méjico[246]—.

En los primeros meses de 1960, Wayne supervisó la construcción del edificio del taller en la *Tamarind Avenue*, en Hollywood (Los Ángeles) —justo detrás de su estudio—. Constituyó un equipo formado por Garo Antreasian como jefe de taller, y Clinton Adams como ayudante de dirección; y comenzó con la adquisición de prensas, piedras, rodillos, papel y otros artículos esenciales.

Durante el establecimiento de Tamarind, su equipo prestó atención a todos los asuntos relacionados con la litografía, el mercado de la estampa, su conservación, enmarcación, almacenamiento, manipulación, papel, tintas, maquinaria, contabilidad de pruebas, tasación, exposición y conservación.

Los técnicos de Tamarind estudiaron las propiedades de las piedras calizas para desarrollar métodos de conservación y experimentaron con materiales alternativos a las piedras bávaras (como las planchas de aluminio graneadas); ensayaron sobre gran cantidad de

---

244 WAYNE, June, en: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 212. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «A handful of creative people is all that is needed for a renaissance in the art; [...] if that handful comes together at the right time, in the right place. Half a dozen master-printers, scattered around the United States, with a cluster of artists revolving around each, could cause a resurgence and a blossoming-forth of the art of the lithograph that would attract the interests of the world».

245 Carta de June Wayne a Clintom Adams. 14 de Agosto 1959. Tamarind archives, Center for South-west Research, University of New Mexico, File 1-43. En: VV.AA. *Tamarind: Fourty years*. Marjorie Devon. University of New Mexico Press Alburquerque. p. 4. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «1. Create a pool of master artisan-printers in the United States by training apprentices under one or more European master-printer imported for this purpose. / 2. Develop a group of American artists of diverse styles into masters of this medium. / 3. Habituate artist and artisan to intimate collaboration so that each becomes responsive and stimulating to the other in the work situation. Encourage both to experiment widely and extend the expressive potencial of the medium. / 4. Stimulte new markets for the lithographs. / 5. Plan a format to guide the artisan in earning his living outside of subsidy or total dependence on the artist´s pocket. / 6. Restore the prestige of lithography by actually creating a collection of extraordinary prints».

246 Véase: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 212.

papeles para determinar durabilidad, resistencia y ligereza (gofrando, encolando y probando técnicas de plegado); y además, modificaron prensas y rodillos, para poder adaptarse mejor a los requisitos de los artistas.
Tamarind llevó un exhaustivo registro de todo lo que hacía, a través de publicaciones de fichas técnicas, así como manuales de estilo y terminología de la estampa, diccionarios de las marcas de agua de los impresores del taller, notas informativas, películas, grabaciones sonoras y otros documentos.

En relación a las ediciones, los directores de Tamarind implantaron estándares de calidad técnica en la producción y la ética en la distribución, a través de un detallado registro de todas las estampas producidas —que eran marcadas con el sello del taller y del impresor responsable de la edición—. El enfoque de sus ediciones residía en la realización de imágenes, más que en la producción cuantitativa de estampas, y en la naturaleza educativa y experimental de éstas. Esto se traducía en unas tiradas cortas, compuestas por veinte pruebas, de las cuales, nueve se destinaban a diversos coleccionistas del Tamarind; un *bon à tirer* al litógrafo responsable de la tirada; mientras que la otra mitad se ponía a disposición del artista[247].

Tamarind, invitaba a un artista cada mes, para que colaborara con el taller en una edición litográfica. La selección de los artistas y de los impresores[248] —varios de éstos últimos, estudiantes de bellas artes—, se realizaba por parte de un comité y respondía a los intereses del taller y a los de los artistas. Esta metodología poseía una doble finalidad; por un lado contribuía a formar a los impresores, pues éstos aprendían (durante periodos de dos a tres años) a adaptarse a los requerimientos del artista para la elaboración de una imagen, y ganaban experiencia trabajando con diversas personalidades y problemáticas estéticas. Mientras que por otro lado, la experiencia resultó muy instructiva para la mayoría de los artistas, debido a que aprendieron a trabajar en cooperación con estampadores profesionales, en lugar de hacer todo por ellos mismos en sus estudios o en los talleres de las escuelas.
El primer equipo de Tamarind simpatizó con los principios formales y conceptuales del expresionismo abstracto; movimiento que se vio reflejado en la selección de los artistas que colaboraron durante los inicios del taller. El primero de ellos fue Romas Viesulas (Fig. 4), que en 1960 produjo la carpeta de litografías *Toro Desconocido*. El español Esteban Vicente fue otro de los primeros (en 1961), y su colaboración con Tamarind, se repetiría

247 Para más información véase: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* pp. 213-214.

248 Los impresores colaboradores fueron denominados por Tamarind como *Printers-fellows* que se traduciría al español, como «socio-impresor».

un año después durante un periodo de seis semanas, que dieron como fruto dieciséis ediciones litográficas.

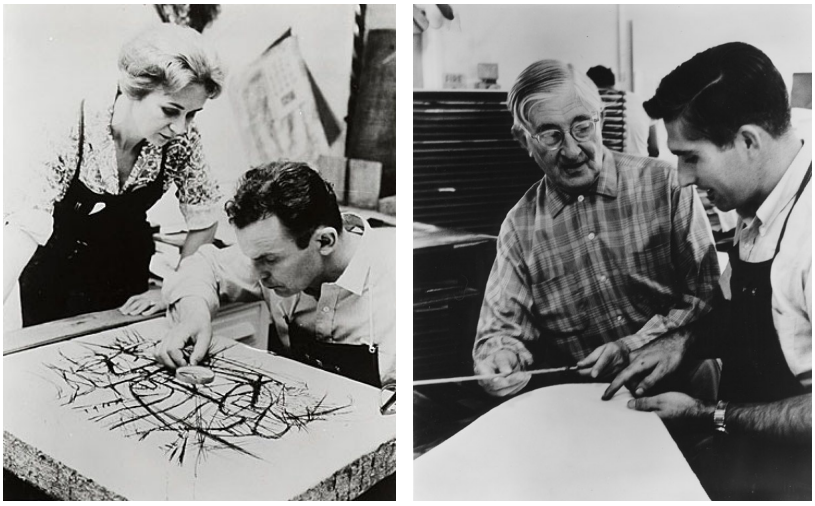


Fig. 4. Izquierda: Romas Viesulas examinando una piedra litográfica con June Wayne en 1960. Derecha: Josef Albers y Ken Tyler tratando el registro del papel en 1963.

El expresionismo abstracto también contagió a los impresores —varios de ellos artistas—, que aprovechaban para estampar sus propias ediciones cuando el taller se quedaba libre, este fue el caso de George Miyasaki, uno de los primeros pintores e impresores que trabajó en el taller; Jr. Irwin Hollander; Kinji Akagawa; John Dowell; o John Muench; cuyas estampas no sólo son estéticamente admirables, sino que también constituyen verdaderas proezas técnicas[249].

Tal y como sostiene Donson, la mayor aportación de Tamarind para la historia del arte, no se encuentra en la calidad de sus ediciones, sino en la materialización del proyecto inicial de June Wayne: haber conseguido formar a un gran número de impresores que despertaran el interés por el arte gráfico en Estados Unidos. Maestros impresores —graduados— que se empaparon de los conocimientos y la ética de Tamarind y la dispersaron alrededor de todo el país, llegando a ser editores profesionales en talleres privados e institucionales[250].

Por dejar una pequeña referencia, citaremos solamente los talleres fundados por algunos de los primeros técnicos que trabajaron en Tamarind. Irwind Hollander —director técnico de Tamarind— fundó su taller homónimo en Nueva York en 1964; Kenneth Tyler

249 Tal y como nos explica David Acton, la mayoría de los impresores de Tamarind estaban influenciados por el expresionismo abstracto; no se sabe con seguridad si era debido a su actualidad; a la influencia de los artistas que acudían al taller; o al escaso tiempo del que contaban los impresores, que les impulsaba a hacer composiciones imprevistas de carácter espontáneo y gestual, propias de dicho movimiento. Para más información sobre los primeros impresores y artistas que colaboraron en Tamarind, consúltese: ACTON, David. «Abstract Expressionist Prints at Tamarind» en: VV.AA. *Tamarind: Fourty years.* Marjorie Devon. University of New Mexico Press Alburquerque. pp. 5-35.

250 Véase: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 216.

fundó primero, el Gemini Ltd. en Los Ángeles en 1965, y el Tyler Graphics Ltd. en 1974[251]; Jean Milant fundó el Cirrus Editions en San Francisco en 1970; Ernest De Soto dirigió el taller Collector´s Press, en Oakland; Jack Lemon fundó el Landfall Press, en Chicago; y Herberth Fox fundó el Impressions Workshop, en Boston. Actualmente, gran parte de los impresores formados en Tamarind continúan estableciendo sus propios talleres[252].

En 1970, el taller se trasladó a Alburquerque entrando a formar parte del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nuevo Méjico. Desde allí y bajo la actual dirección de Marjorie Devon, continúa su labor (iniciada hace más de cincuenta y cuatro años) de formación en la litografía basada en colaboración, que la diferencia de otros talleres privados, o afiliados a universidades.



Fig. 5. A la izquierda, Jim Dine observa como el maestro impresor Bill Lagattuta y el aprendiz de impresor Peter Haarz estampan una prueba de su trabajo. A la derecha, la artista Kiki Smith observando el trabajo del impresor Rodney Hamon, en 2009.

Aunque los objetivos del taller planteados por June Wayne, siguen manteniéndose intactos desde su fundación, el programa de formación ha ido transformándose con el tiempo. Si en sus inicios, los impresores-estudiantes aprendían por el método ensayo-error trabajando con artistas invitados, actualmente llevan a cabo un programa más sistemático desarrollado en dos semestres: el *Professional Printer Training Program*. Durante el primer semestre, los estudiantes trabajan multitud de horas diarias para ampliar y afinar sus habilidades técnicas, así como otros conocimientos financieros, de materia legal, edición y *marketing*, que les permitan establecer un taller de estampación propio. El maestro-impresor Frank Janzen afirma tras su experiencia que: «las diez, doce, o quizás catorce horas al día, mere-

251 Más adelante estudiaremos la trayectoria del impresor Kenneth Tyler, v. VI.1.4. y VI.1.5.

252 Ejemplo de ello es el taller español Alchemy Prints, en la localidad de Cabranes en Asturias, cofundado por la maestra impresora de Tamarind, Valle Baranda. Este taller se tratará más adelante, v. VIII.1.4.3.

cieron la pena» —ya que él mismo asegura— «haber aprendido más en las tres primeras semanas en Tamarind, que en los cinco años en la Universidad»[253].

En el segundo semestre, los alumnos comienzan a colaborar con artistas graduados en la Universidad de Nuevo Méjico, y solamente después de haber completado con éxito los dos semestres, son aptos para trabajar en el *Master-Printer Program* durante un año de prácticas en el taller profesional, donde bajo la supervisión de maestros impresores experimentados, realizan ediciones con artistas profesionales[254].

Actualmente Tamarind sigue siendo un referente en el mundo de la producción, edición y formación en la litografía, y ha sido responsable de la apertura de numerosos talleres de litografía en todo el mundo, con lo que podemos afirmar que los objetivos que Wayne planteó en sus inicios, se han cumplido de manera excepcional.

VI.1.3. Crown Point Press

Dos años después de Tamarind (en 1962) y también en California, se fundó, el que se convertiría, en palabras de Susan Tallman: «En el taller de grabado más prolífico entre los principales talleres americanos, y una de las claves en el *revival* del grabado calcográfico como un medio de arte serio»[255]. Kathan Brown (1935), una joven artista que había estudiado grabado en la Central School of Arts and Crafts de Londres, fundó en 1962, en Oakland, el taller de grabado Crown Point Press.

Aunque en sus comienzos el taller mantenía una vocación experimental, en 1965 emprendió la edición de carpetas de obra gráfica de artistas como Richard Diebenkorn y Wayne Thiebaud, que se distinguieron por una limpieza y contención, muy alejada de las expresivas estampas de Hayter y sus seguidores, que constituían la tendencia estética más extendida en el momento.

La filosofía de Brown se basaba en ejercer de mediadora, trasladando al papel, más «el concepto del artista», que la propia imagen en sí misma[256]. Ideas que casaban muy bien con los artistas del movimiento de Arte Minimal y del Arte Conceptual con los que mantuvo fructíferas y comprometidas colaboraciones.

---

253 JANZEN, Frank citado en: VV.AA.*Tamarind: Fourty Years. Op. cit.* p. 88. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «The ten-twelve-maybe-fourteen-hour-days were worth it,[...] have learned more in the first three weeks at Tamarind than in five years at my University».

254 Véase: DEVON, Marjorie. «Current Impressions. Tamarind Today» en *VV.AA. Tamarind: Fourty... Op. cit.* pp. 77-95.

255 TALLMAN, Susan. *The Contenporary Print. From Pre-Pop to Postmodern.* London, Thames & Hudson Ltd. 1996. p. 284. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «Crown Point Press is the most prolific of the major American printshops, and the one most instrumental in the revival of etching as a medium of serius art».

256 *Ibídem.*

A principios de la década de los años setenta, Brown se asoció con la editora neoyorquina Parasol Press, para quien estampó ediciones de artistas minimalistas como Mel Bochner, Chuck Close, Sol LeWitt, Brice Marden y Dorothea Rockburne, con las que alcanzó un notable éxito. En la década de los ochenta, se independizó de la editora para centrarse en sus propias ediciones, trabajando con artistas conceptuales como Vito Acconci, Chris Burden, Tom Marioni, John Cage (Fig. 6) o Pat Steir, entre muchos otros.



Fig. 6. John Cage junto al impresor Lawrence Hamlin estampando con fuego la serie *Eninka*, en el Crown Point Press, 1986. A la derecha: *Eninka 28*, una de las estampas que conforman la serie de 50 ejemplares ahumados sobre papel gampi, 63,5 x 48,26 cm. Estampada y editada por Crown Point Press, en San Francisco.

De 1982 a 1994, el taller añadió las técnicas xilográficas a sus prestaciones, para lo que desarrolló un programa con impresores tradicionales de xilografía japonesa en Kyoto, que dio como resultado aclamadas estampas de Chuck Close, Francesco Clemente, Diebenkorn, Thiebaud y otros, lo que hizo que el taller repitiese la experiencia en China[257]. Desde 1986, Crown Point Press se encuentra en San Francisco, donde cuenta con una galería de arte gráfico y dos grandes estudios de grabado con una plantilla de doce trabajadores. Actualmente el taller edita estampas de cinco o seis artistas al año, labor que compagina con trabajos en colaboración con artistas, y cursos formativos en verano, abiertos a todos los artistas.

Desde 1986, Crown Point Press se encuentra en San Francisco, donde cuenta con una galería de arte gráfico y dos grandes estudios de grabado con una plantilla de doce trabajadores. Actualmente el taller edita estampas de cinco o seis artistas al año, labor que compagina con trabajos en colaboración con artistas, y cursos formativos en verano, abiertos a todos los artistas.

257 Véase: TALLMAN, Susan. *Op. cit.*. p. 284.



Fig. 7. Kathan Brown en su primer taller de Oakland, en 1962 (izq.); y en el actual Crown Point Press de San Francisco en 2013 (dcha.).

VI.1.4. Gemini Graphics Editions Limited. G.E.L.

Los orígenes de este mítico taller arrancan en la ciudad de Los Ángeles en 1965, cuando el todavía impresor de Tamarind, Kenneth Tyler, fundó junto al estampador Bernard Bleha, el Gemini Limited, en la trastienda de un local de enmarcación. Tras colaborar con algunos artistas, como David Hockney, Tyler se asoció un año más tarde, a dos coleccionistas —Sidney B. Felsen y Stanley Grinstein—; que le ayudarían a financiar la ampliación del taller con nuevas infraestructuras, conformando así, el Gemini G.E.L. (Graphics Editions Limited).

Como respuesta a la necesidad de ampliar el espacio y para dar cabida a las nuevas técnicas e instalaciones, que demandaban los proyectos desarrollados, los socios del Gemini construyeron las instalaciones más modernas de producción gráfica de todo el mundo, con una planta compuesta de tres enormes edificios de 1.800 m^2, en la que introdujeron además de litografía, talleres de serigrafía y escultura. Theodore Donson nos cuenta que sus nuevos y relucientes talleres, se asemejaban más a una tienda de máquinas espaciales que a un taller tradicional, haciendo que ULAE pareciese a su lado «un bucólico taller de garaje casero»[258].

En sus orígenes, el taller tenía como objetivo la producción y edición de obra de artistas reconocidos. Su primer encargo, fue para Josef Albers, una serie de litografías que reque-

258 DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 218. [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «pastoral garage-and-home workshop».

rían un exacto y complejo registro —*White Line Squares*— y que supusieron un reto para Tyler. Esta edición representa uno de los logros tecnológicos de Gemini y su magnífica ejecución atrajo a otros artistas al taller, con los que Gemini iniciaría largas y fructíferas colaboraciones (fig. 8).

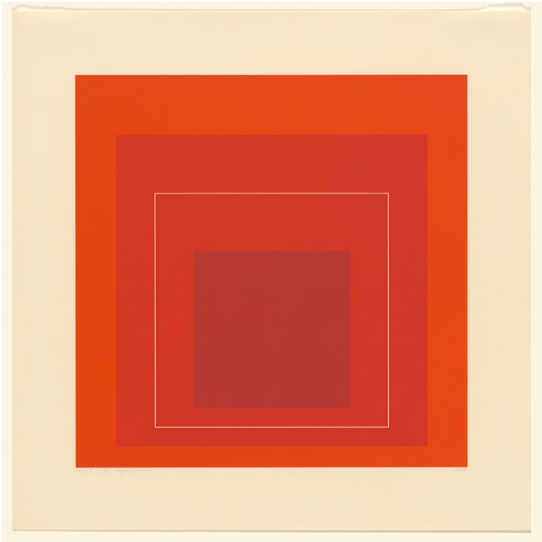


Fig. 8. *White line square XV*. 1966. Litografía.
Josef Albers en colaboración con Ken Tyler.

El éxito del proyecto supuso para Gemini el reconocimiento como taller capaz de responder a los desafíos técnicos propuestos por los artistas, e hizo que reorientara su finalidad, comenzando a colaborar con artistas más jóvenes como Robert Rauschenberg. Estimulados por las demandas de los artistas que confiaban en el taller, y para conseguir una fiel interpretación de sus conceptos, Gemini empleó cuantioso tiempo y dinero en investigación y desarrollo. El maestro Tyler y su equipo de impresores —varios de ellos, graduados de Tamarind— diseñaron y encargaron maquinaria específica como enormes prensas semiautomáticas, rodillos que se adaptaran a sus grandes tamaños de estampación, camas de prensado hidráulicas (para acomodar las estampas una vez impresas), máquinas hidráulicas para fabricar papel, levigadores mecánicos para granear las piedras, etc. Además, adaptaron la maquinaria, las herramientas y las técnicas para solucionar problemas particulares de estampación precisa, como el registro de bloques adyacentes de colores puros, sin solapamiento, o el entintado preciso de los esténciles serigráficos; sirvan como ejemplo cada uno de los puntos circulares de las estampas de Lichtenstein. Investigadores y químicos que trabajaron para el taller, desarrollaron un papel muy versátil en consonancia con el enorme tamaño de las nuevas prensas: el *Special Arjomari*, bri-

llante, suave y resistente. Éste constituía parte de la imagen del taller y se complementaba con las tintas que elaboraban, de gran luminosidad y consistencia.



Fig. 9. Robert Rauschenberg observa atento mientras los impresores del Gemini trasladan la piedra litográfica con su imagen de *Sky Garden* de 2261 x 1067 mm) con ayuda de un elevador hidráulico. 1969.

El aprovechamiento de los medios del taller se hizo patente en colaboraciones como la de Robert Rauschenberg, y particularmente en la creación de la obra *Booster* —una composición monumental que comprendía una radiografía del artista rodeado por un mapa astronómico en el que figuraban las posiciones del sol y las estrellas del año 1967—. Hasta ese momento, fue la obra gráfica de mayor dimensión, con una altura de 1,83 metros, que la hacía comparable a las pinturas de la época. *Booster* transgredió también los parámetros tradicionales del arte gráfico, al combinar distintos procesos de estampación: litografía en varios colores y serigrafía, en una misma imagen (fig. 10).

La colaboración entre el artista y el taller continuó en arriesgados proyectos como la serie *Pages & Fuses,* un grupo de once piezas, fabricadas con pulpa y moldeado de trozos de papel, en las que se incorporaron diversos materiales, y que requirieron la elaboración artesanal de su propio papel[259].

259 Para familiarizarse con el proceso de elaboración artesanal de papel, Rauschenberg y Tyler se desplazaron hasta Ambert (Francia), donde trabajaron en el Molin à Papier de Richard Bas, un antiguo molino especializado en el trabajo artesanal con pulpa de papel. A partir de esta experiencia Tyler Graphics, acometió una serie de interesantes trabajos con esta técnica, en colaboración con el propio Rauschenberg, y posteriormente con David Hockney y James Rosenquist, entre otros. Para más información, consúltese la página web del impresor Keneth Tyler. NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler...*Op. cit.*

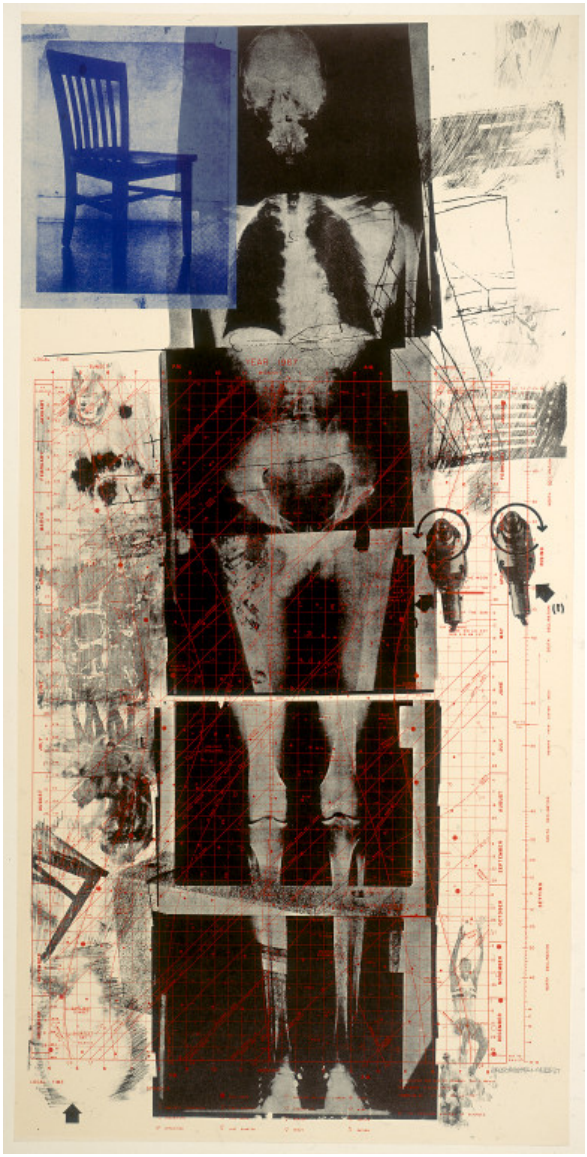
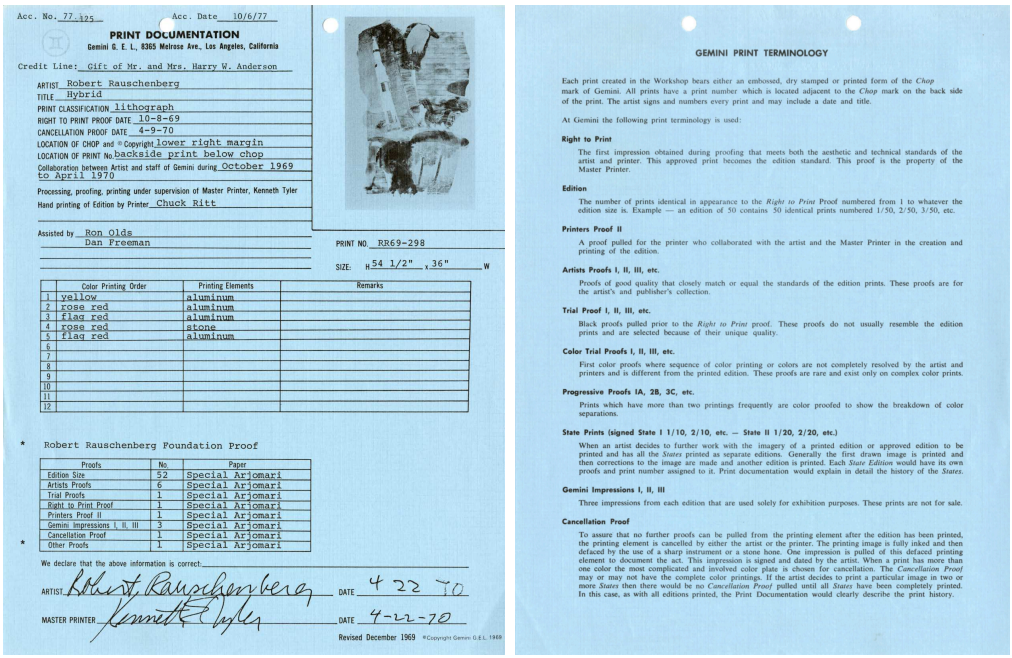


Fig. 10. *Booster*. 1967. Litografía y serigrafía. Imagen: 181,7 x 89,3 cm. Papel: 183,4 x 90,4 cm. Edición: 38. Robert Rauschenberg. Editado por Gemini G.E.L.

Gemini desarrolló una mentalidad empresarial al servicio de sus artistas, comercializando sus productos a través de una colección de estampas para subscriptores y de la venta por subscripción a una selección de galerías. Además, Tyler introdujo una documentación de estampas, inspirada en la de Tamarind[260], que consistía en una hoja de archivo donde se detallaban con precisión el número y el tipo de pruebas tiradas, información que la industria editorial de aquel entonces prefería y acostumbraba a omitir, así como los nombres de los técnicos responsables de la edición[261] (Fig. 11).

260 Ver VI.1.2.

261 Véase: DONSON, Theodore B. *Op. cit.* p. 220.



Acc. No. 77.125 Acc. Date 10/6/77

PRINT DOCUMENTATION

Gemini G. E. L., 8365 Melrose Ave., Los Angeles, California

Credit Line: Gift of Mr. and Mrs. Harry W. Anderson

ARTIST Robert Rauschenberg
TITLE Hybrid
PRINT CLASSIFICATION lithograph
RIGHT TO PRINT PROOF DATE 10-8-69
CANCELLATION PROOF DATE 4-9-70
LOCATION OF CHOP and ©Copyright lower right margin
LOCATION OF PRINT No. backside print below chop
Collaboration between Artist and staff of Gemini during October 1969 to April 1970

Processing, proofing, printing under supervision of Master Printer, Kenneth Tyler
Hand printing of Edition by Printer Chuck Ritt

Assisted by Ron Olds
Dan Freeman

PRINT NO. RR69-298
SIZE: H 54 1/2" x 36" W

	Color Printing Order	Printing Elements	Remarks
1	yellow	aluminum	
2	rose red	aluminum	
3	flag red	aluminum	
4	rose red	stone	
5	flag red	aluminum	
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			

* Robert Rauschenberg Foundation Proof

	Proofs	No.	Paper
	Edition Size	52	Special Arjomari
	Artists Proofs	6	Special Arjomari
	Trial Proofs	1	Special Arjomari
	Right to Print Proof	1	Special Arjomari
	Printers Proof II	1	Special Arjomari
	Gemini Impressions I, II, III	3	Special Arjomari
	Cancellation Proof	1	Special Arjomari
*	Other Proofs	1	Special Arjomari

We declare that the above information is correct:

ARTIST Robert Rauschenberg DATE 4 22 70
MASTER PRINTER Kenneth Tyler DATE 4-22-70

Revised December 1969 ©Copyright Gemini G.E.L. 1969

GEMINI PRINT TERMINOLOGY

Each print created in the Workshop bears either an embossed, dry stamped or printed form of the *Chop* mark of Gemini. All prints have a print number which is located adjacent to the *Chop* mark on the back side of the print. The artist signs and numbers every print and may include a date and title.

At Gemini the following print terminology is used:

Right to Print

The first impression obtained during proofing that meets both the aesthetic and technical standards of the artist and printer. This approved print becomes the edition standard. This proof is the property of the Master Printer.

Edition

The number of prints identical in appearance to the *Right to Print* Proof numbered from 1 to whatever the edition size is. Example — an edition of 50 contains 50 identical prints numbered 1/50, 2/50, 3/50, etc.

Printers Proof II

A proof pulled for the printer who collaborated with the artist and the Master Printer in the creation and printing of the edition.

Artists Proofs I, II, III, etc.

Proofs of good quality that closely match or equal the standards of the edition prints. These proofs are for the artist's and publisher's collection.

Trial Proof I, II, III, etc.

Black proofs pulled prior to the *Right to Print* proof. These proofs do not usually resemble the edition prints and are selected because of their unique quality.

Color Trial Proofs I, II, III, etc.

First color proofs where sequence of color printing or colors are not completely resolved by the artist and printers and is different from the printed edition. These proofs are rare and exist only on complex color prints.

Progressive Proofs IA, 2B, 3C, etc.

Prints which have more than two printings frequently are color proofed to show the breakdown of color separations.

State Prints (signed State I 1/10, 2/10, etc. — State II 1/20, 2/20, etc.)

When an artist decides to further work with the imagery of a printed edition or approved edition to be printed and has all the *States* printed as separate editions. Generally the first drawn image is printed and then corrections to the image are made and another edition is printed. Each *State Edition* would have its own proofs and print number assigned to it. Print documentation would explain in detail the history of the *States*.

Gemini Impressions I, II, III

Three impressions from each edition that are used solely for exhibition purposes. These prints are not for sale.

Cancellation Proof

To assure that no further proofs can be pulled from the printing element after the edition has been printed, the printing element is cancelled by either the artist or the printer. The printing image is fully inked and then defaced by the use of a sharp instrument or a stone hone. One impression is pulled of this defaced printing element to document the act. This impression is signed and dated by the artist. When a print has more than one color the most complicated and involved color plate is chosen for cancellation. The *Cancellation Proof* may or may not have the complete color printings. If the artist decides to print a particular image in two or more *States* then there would be no *Cancellation Proof* pulled until all *States* have been completely printed. In this case, as with all editions printed, the Print Documentation would clearly describe the print history.

Fig. 11. Hoja de archivo en la que se reflejan todos los detalles técnicos de la edición, en este caso de Robert Rauschenberg (ficha técnica de la estampa, técnicas, nº de tintas, medidas, fecha, nº de pruebas, responsables de la edición y asistentes, así como la firma del artista y del técnico impresor) y la nomenclatura empleada en las distintas pruebas.

Las propuestas de Gemini se caracterizaron por su exquisita elegancia (visible en sus grandes formatos), por la altísima calidad de sus estampaciones, de manufactura impecable, así como por sus desafíos tecnológicos. Las mejores litografías y series producidas en el taller durante ese periodo, se debieron a las habilidades de ingeniería, métodos, equipamiento y especialmente a la contribución de Tyler y sus subordinados.

En 1974, Tyler se independizó del taller y volvió a fundar un nuevo establecimiento con su nombre: el Tyler Graphics Ltd., quedando Gemini bajo la dirección técnica de Ronald PcPherson, que a su vez fue relevado por Serge Lozingot, quien permaneció al mando hasta 1980.

Durante los años setenta, el taller intensificó su actividad serigráfica y la estampación híbrida, que vemos reflejada en obras como el collage de James Rosenquist *Star pointer*, una prueba más del trabajo en colaboración entre artistas y técnicos que amplían las definiciones tradicionales de la gráfica.

En los años ochenta, la escultura se convirtió en foco de atención del Centro, posicionándolo durante esos años, como uno de los talleres de arte gráfico y edición de escultura más activos a nivel mundial[262]. El taller editó obras que responden a los planteamientos

262 Anteriormente nos hemos referido a uno de sus primeros trabajos escultóricos para Claes Oldenburg: *Profile Airflow* producido y editado por Gemini en 1968, v. fig. 6, cap. III.4.3.

de arte más actuales, como la instalación de Daniel Buren *Five out eleven* que presentaba una pared como parte integral de la estampa (fig. 12).



Fig. 12. *Five out of eleven*, 1989. Daniel Buren.
Presenta la pared como parte integral de la estampa. La altura a la que se cuelgan los paneles se determina de acuerdo a las dimensiones de la pared y las tiras de paneles, divididos en su diagonal, que dejan expuesta la pared a través del marco para enfatizar la unidad del emplazamiento y de la obra. El título hace referencia a los cinco colores usados en esta impresión en particular, que han sido seleccionados de los 11 colores que se han usado en la edición completa. Cada serie de estampas conforman un ordenamiento único, lo que significa que cada pieza es diferente de cualquier otra dentro del mismo grupo, subvirtiendo la idea de una edición uniforme.

Los experimentos de Gemini han contribuido a aumentar tanto las posibilidades técnicas del arte gráfico, abriendo nuevos caminos a las técnicas gráficas tradicionales (solas o en combinación), y a una infinidad de técnicas nuevas relacionadas con los trabajos únicos y la edición de escultura. La profesionalidad de sus técnicos y su amplio espectro de medios, asentaron las bases de la edición e impresión de escultura contemporánea que se refleja en la diversidad de técnicas y materiales de sus ediciones.

Multitud de los jóvenes artistas que trabajaron en colaboración con el taller, obtuvieron reconocimiento internacional tras haber trabajado en Gemini, una vez convertido éste en referente mundial. Muchos exploraron los estilos geométricos y frescos del Pop Art, que casaban bien con la imagen del taller; Ron Davis, Ellswoth Kelly, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Frank Stella y David Hockney. Aunque la versatilidad del taller se refleja en la amplia gama de artistas, de estilos y de movimientos artísticos presentes en sus ediciones. Hoy en día, Gemini sigue siendo sinónimo de creación y tecnología, difundiendo a través de su labor editorial, arte múltiple de la más alta calidad.

VI.1.5. Tyler Graphics Ltd.

Otro de los talleres referenciales en cuanto a innovación y experimentación se refiere, fue Tyler Graphics Ltd., fundado en 1974 por el impresor Kenneth Tyler —una vez se hubo independizado de Gemini— y ubicado en un garaje del siglo XIX , en Bedford Village (a las afueras de Nueva York).

En Tyler Graphics, el impresor prosiguió las colaboraciones con los artistas de Gemini y, tras las ideas innovadoras introducidas junto a Rauschenberg con la pulpa de papel, se volcó en la experimentación de estas técnicas que también utilizaron artistas como David Hockney en su serie de piscinas de pulpa de papel (fig. 13), Ellsworth Kelly, James Rosenquist y Kenneth Noland.



Fig. 13. A la izquierda, David Hockney trabajando junto a Ken Tyler en la serie *Paper Pools* con la técnica de pulpa de papel en Tyler Graphics, en 1978. A la derecha, una de sus obras resultantes.

Después de catorce años y tras numerosas renovaciones del taller, éste se quedó pequeño y se trasladó en 1987 al Monte Kisko, con unas instalaciones específicamente diseñadas por Tyler que incluían una galería, un estudio para el artista, una gran sala de prensas y un molino de papel hecho a la medida, que estaba equipado con moldes de vacío para la creación de papeles tridimensionales. Al igual que en sus anteriores estudios, Tyler puso especial cuidado en la innovación manteniendo el respeto por los medios de trabajo tradicionales.

John Hutcheson, uno de los técnicos que trabajaron en este taller durante más de dieciséis años —siendo los últimos cinco, jefe de taller hasta su cierre—, nos habla así de su experiencia en Tyler Graphics:

> En Tyler Graphics Ltd. mi papel era apoyar la creatividad gráfica garantizando que siempre tuviésemos los materiales, la maquinaria y la mano de obra necesaria, sin importar el rumbo de los proyectos que tomase Tyler. Cada día había nuevos obstáculos que salvar con el fin de que todo estuviese funcionando de acuerdo a sus altas expectativas. Una de las señas de identidad de las

> colaboraciones de Ken con los artistas, fueron sus desarrollos tecnológicos y su actitud de "pensar a lo grande"».[263]

En este taller, el extraordinario repertorio técnico de Tyler se amplió abarcando proyectos más ambiciosos como los acometidos entre 1989 y 1990, época en la que Tyler trabajó —durante más de cien días— con James Rosenquist en *Welcome to the water planet*. Una serie de diez espectaculares obras, realizadas con pulpa de papel y collage de elementos litografiados, para las que Rosenquist desarrolló un elaborado sistema, usando esténciles de plástico y una *pistola-patrón* que disparaba la pulpa de papel accionada desde plataformas móviles.[264]

Tyler continuó trabajado junto a Frank Stella[265] en impresiones cada vez más complejas. Juntos consiguieron transgredir los límites tecnológicos y económicos de la época, llegando a la cima de su colaboración a través de *The Fountain* (1992); una colosal obra híbrida sobre papel hecho a mano, de siete metros de largo, con sesenta y siete colores aplicados a técnicas como la xilografía, el aguafuerte, la punta seca y la serigrafía, sobre matrices combinadas de bloques de madera y planchas irregulares de cobre —que había que entintar por separado e insertar en los bloques de madera, en cada estampación—. Tal y como relata el propio Tyler[266], la acción de obtener una única prueba, les llevaba un día entero. *The Fountaine* se erige como una de las hazañas técnicas más descomunales, y marcó un punto de inflexión en el arte gráfico. La intervención de Tyler era notable hasta en el proceso mismo de confección de la imagen, para la que el impresor, con el fin de habilitar el proceso sistemático de creación de las imágenes de Stella, hacía que el personal del estudio recogiese todo el material sobrante de cada uno de los proyectos del artista. Elementos que servían como base para la creación de nuevas imágenes configuradas mediante la selección y organización de éstos. *The Fontaine* es una composición realizada a partir de fragmentos diminutos perfectamente coordinados pertenecientes a otras obras de la misma serie: *Moby Dick*, en la que la aportación de Tyler fue determinante en el resultado final de la obra.

---

263 NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler Printmaking Collection [en línea][Consulta: 13/03/2015]. Disponible en: <http://nga.gov.au/internationalprints/Tyler/Default.cfm?mnuid=18&staffIRN=39231 > [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «At TGL my role was to support Ken´s creative printmaking by ensuring that we always had the necessary materials, manpower, and machinery no matter what new direction he took. Every day there were new pits to steer the shop around in order to keep it running smoothly for his high expectations. One of the hallmarks of Ken´s collaborations with famous artists was his technological developments and his attitude of "thinking large"».

264 Durante el proyecto, Rosenquist dibujó setenta plantillas para crear 720 hojas de papel de colores hechos a mano, una plancha en relieve y 44 secciones litográficas separadas que utilizaron 139 colores. Rosenquist roció cada una de las láminas de pasta de papel para cada edición, utilizando un total de 27.000 galones de pasta de papel. Véase: NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler Printmaking Collection. [En línea] [Consulta: 03/10/2014] Disponible en: <http://nga.gov.au/InternationalPrints/tyler/pamphlets/TylerTGL/RosenquistFire.pdf>

265 La colaboración entre Tyler y Stella se inició en Gemini y se prolongó durante más de 35 años, periodo en el que surgieron espectaculares obras.

266 *Ibídem.*



Fig. 14. *The Fountain*, 1992. Xilografía, aguafuerte, aguatinta, relieve, punta seca, serigrafía, collage, estampado sobre tres bloques de madera. 231 x 700 cm. Frank Stella.

En 2000, Tyler cerró el taller y sus prensas fueron reubicadas en el Sigapore Tyler Print Institute, donde continúan operando actualmente. Debemos destacar la enorme contribución de Tyler al arte gráfico, no sólo por las obras que ha ayudado a crear; sino también por su generosa donación de estampas a distintas instituciones públicas, a lo que se suma la enorme cantidad de material documental procedente de sus talleres[267].
En su carrera como impresor, Tyler y su equipo técnico trabajaron con más de ochenta artistas produciendo obras de una enorme diversidad, que demuestran la extraordinaria versatilidad y flexibilidad del impresor a la hora de adecuarse a las necesidades propias de los diferentes creadores.

* * * * *

A modo de conclusión de este apartado queremos enfatizar en la importante labor que ejercieron estos talleres. ULAE, Tamarind, Crown Point Press, Gemini, Tyler y Graphicstudio[268], fueron los responsables —en el breve periodo de cinco años— de revolucionar el panorama del arte gráfico norteamericano a mediados de los años sesenta, protagonizando, lo que se conoció como *American Print Renaissance*[269].

Entre las numerosas aportaciones de estos centros, destacamos su fuerte compromiso y confianza en los artistas en la edición de sus obras, poniendo en algunos casos, todos los medios humanos y materiales posibles para la consecución de obras magistrales, en cuanto a medios técnicos y cualidades estéticas. Por otro lado, estos talleres ofrecieron una nueva imagen renovada y más abierta del espacio del taller —antes mucho más oscura e inaccesible—, exponiendo las obras en su galería y acercando al público a sus instalaciones y al arte gráfico. En el caso concreto de Tamarind Institute, cabe subrayar su implica-

267 Podemos encontrar una prueba de este material documental en la completa página web de la NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler Printmaking Collection. [Consulta: 13/03/25] Disponible en:
<http://nga.gov.au/internationalprints/Tyler/Default.cfm?MnuID=6&Essay=artonview19>

268 Más adelante, en el apartado dedicado al taller como centro de investigación de nuevas tecnologías, estudiaremos el taller Graphicstudio v. VI.6.1.

269 Anteriormente, en la introducción al capítulo, hacíamos referencia a este fenómeno también conocido como «American Print Boom».

ción a la formación de impresores, normalizando su profesión y equiparándola (desde su posición de taller adscrito a la Universidad) al mismo nivel que la del artista.

A través de la edición y la exposición de las obras editadas, estos espacios han contribuido a crear un modelo de taller que aúna las diferentes áreas en torno a la edición de obra gráfica; la producción (en colaboración entre impresor y artista), la edición, la promoción, e incluso la venta de sus ediciones; un modelo que se encuentra muy presente actualmente, en talleres de todo el mundo.

VI.2. EL TALLER COLECTIVO. Como asociación sin ánimo de lucro

Los primeros talleres colectivos surgieron en la segunda mitad de los años cincuenta, en torno a la provincia canadiense de Québec. Su planteamiento, inspirado en el Atelier 17 de Hayter[270], se basaba en crear estudios abiertos en los que grupos de jóvenes artistas se asociaban para compartir gastos de alquiler y adquirir la maquinaria y el equipamiento necesario para producir obra gráfica. Este tipo de talleres se conocerían como *Ateliers Collectifs*[271].

Con el transcurso del tiempo, los *Ateliers Collectifs* crecieron artísticamente generando un impacto en la comunidad y, a través de su espíritu de intercambio y colaboración, promovieron el desarrollo del arte gráfico en toda la región, así como la fusión de la gráfica con otras disciplinas artísticas.

Alicia Candiani[272] señala el Studio Nine —fundado en 1956—, como el pionero de estos talleres, aunque fue en la década de los años sesenta, gracias al apogeo de la gráfica y el trabajo colectivo artístico a nivel internacional, cuando se experimentó la multiplicación de muchos otros centros. Solamente en la región de Québec llegaron a existir veintitrés talleres colectivos, que aunaron esfuerzos y crearon una sólida red de centros de gráfica, de la cual varios de ellos, permanecen hoy en plena actividad.

En los años setenta, los *Ateliers Collectifs* recibieron el apoyo financiero e institucional del Ministerio de Cultura del Gobierno de Canadá, que valoró la proyección que estos cen-

---

270 Anteriormente, habíamos estudiado el taller Atelier 17 (cap. V.2.4.2.). Debemos explicar que Richard Lacroix, el fundador de La Guilde Graphique, había trabajado durante más de dos años (entre 1961 y 1963), en el taller parisino de Hayter y es allí donde tomó consciencia de las posibilidades que ofrecía el taller de carácter experimental; él mismo Lacroix explicó que le influenció profundamente como modelo de organización. Para más información, consúltese: ARBOUR, Rose-Marie. «L´Atelier libre de Reserches Graphiques and La Guilde Graphique» En: *Vie des Arts*, vol. 22, nº 90, 1978, pp. 29-90. [En línea] [Consulta: 01/09/2014] Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/54837ac>

271 La artista Alicia Candiani, reflexiona sobre éstos y otros talleres internacionales con los que ha tenido vinculación personal, en un interesante artículo. Véase: CANDIANI, Alicia. «Nodos, redes e interfaces: los espacios internacionales de la gráfica (o memorias de una artista nómada)». En: *Premio Internacional de Arte Gráfico. 2005*. Madrid. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2005. pp. 11-35.

272 Véase: CANDIANI, Alicia. «Nodos, redes... *Op cit.* p. 19.

tros ejercían como espacios sociales. En las décadas siguientes, los talleres evolucionaron hacia la multidisciplinareidad, acogiendo a artistas de todas las disciplinas, ofreciendo formación y vendiendo la obra gráfica que producían, manteniendo siempre su filosofía de taller abierto.

Tal y como explica Candiani[273], si bien es cierto que la producción de ediciones es parte de las actividades de estos talleres, no es de ninguna manera, la principal razón de su existencia, que se fundamenta en la producción de obra por parte de los usuarios, la residencia artística de intercambio con instituciones de otros países, la invitación a creadores internacionales, y la estrecha colaboración con escritores, junto a los que producen proyectos conjuntos de libros de artista.

Entre los *Ateliers Collectifs* más relevantes en la región de Canadá, debemos mencionar el ya desaparecido Atelier Libre de Recherches Graphiques, fundado en la ciudad de Montreal, por Richard Lacroix en 1964, quien dos años más tarde, abriría La Guilde Graphique, un establecimiento orientado a la edición, exposición y distribución de las ediciones producidas por los artistas del Atelier Libre. Entre los que aún permanecen activos, se encuentran también en Montreal; el taller Graff fundado en 1966 por Pierre Ayot, y el Atelier Circulaire, abierto en 1982.

En otras ciudades destacan: el Grand Western Canadian Screen Shop, abierto en 1968 en Winnipeg por Bill Lobchuk; el Open Studio, fundado en la ciudad de Toronto en 1970 por Barbara Hall y Richard Sewell (fig. 15); el Engramme fundado en Quebec, en 1972 por Marc Dugas; y el más reciente Presse Papier, creado en 1979 en Trois-Rivières.



Fig. 15. La cofundadora del Open Studio en la entrada del primer local del taller en Montreal, situado en el número 310 de Queen Street West, *circa* 1970.

273 *Ibídem.*

El proyecto de organización colectiva de estos centros, basado en la autogestión y la inserción en el barrio y la comunidad, ha ejercido una fuerte influencia en numerosos talleres fundados a partir de la segunda parte del siglo XX, en todo el mundo, que los han tomado como modelo a seguir. A continuación exploraremos algunos ejemplos.

VI.2.1. Edinburgh Printmakers Workshop. El taller *no tóxico*

El taller Edinburgh Printmakers Workshop (EPW) se fundó en Edimburgo en 1967, por un pequeño grupo de artistas, con el propósito de cubrir la demanda de un taller profesional de estampación de arte gráfico. El principal impulso para el arranque del taller se debió a la necesidad que tenían estudiantes y artistas de disponer del espacio y las instalaciones necesarias para seguir produciendo estampas una vez finalizados sus estudios en las Escuelas de Arte, ya que durante esos años, solamente podían acceder a las técnicas gráficas los estudiantes de la Glasgow School of Art y del Edinburgh College of Art.
La iniciativa del taller partió de un grupo de artistas y profesores del Edinburgh College of Art (Philip Reeves, Kim Kempshall, Roy Wood y Ken Duffy), encabezados por Robert Cox, un americano que regentaba una pequeña galería en Victoria Street, que sirvió de local para el primer taller, bautizado con el nombre de Edinburgh Printmakers Workshop. Desde sus comienzos, el Edinburgh Printmakers se perfiló como un espacio de intercambio de conocimientos entre artistas y técnicos impresores, con un marcado carácter experimental, que contrastaba con la tradición francesa donde los artistas pagaban al taller por sus servicios de impresión[274].
El taller escocés fue el primer taller colectivo de acceso abierto en Gran Bretaña y sirvió de referente, durante los años setenta, a otros centros del país, aunque tal y como relata Daniel F. Hermann:

> Como espacio de "acceso abierto", no se limitaba al discurso estético, a la comunicación de descubrimientos a una élite de artistas invitados aislados, sino que se institucionalizó como una constitución de un grupo inclusivo de practicantes interesados. Aunque puede que éste no hubiera sido un objetivo claro en la apertura del taller 1967, se convirtió en un factor determinante, una vez que Ken Duffy fue nombrado director en septiembre de 1968 [...].[275]

274 En este sentido, el taller Edinburgh Printmakers Workshop, se acercaba en cuanto a planteamiento y filosofía al Atelier 17 de Hayter.

275 WOOD, Roy en conversación con Gill Tyson. En: *Edinburg Printmakers, Part 1*. 1967-1987. The Early Year, [DVD.] [Traducción de la autora]. Audio original en inglés: «As an "open space", it did no limit the aesthetic discourse, the "communicating of discoveries and achievements", to an exclusive elite of invited artists alone, but institutionalised it as constitutional to an inclusive group of interested practitioners. Even if this might not have been an explicit goal at the incorporation of the Workshop in 1967, it was certainly a major factor once Ken Duffy was appointed managing secretary in September 1968...».

Este carácter experimental y comunicativo que se percibe también en la siguiente cita, nos recuerda a los objetivos planteados por el Atelier 17, casi tres décadas atrás: «Recuerdo a Kim diciendo que esto no debería de ser sólo un taller, sino también un lugar donde la gente se encuentre, hable de estampas e intercambie ideas. Debería cumplir una dimensión social»[276]. Dicha filosofía se evidenció por ejemplo, en la exposición que inauguró el taller en 1968, en la que fondos recaudados se destinaron al taller florentino Il Bisonte[277], para paliar los daños de la riada que sufrió la ciudad.

En la década de los setenta, el local de Victoria Street se quedó pequeño y se amplió en 1975 —bajo la dirección de Duffy—, para mudarse definitivamente, en 1984 a su actual emplazamiento en Union Street; un antiguo lavadero con luz natural. Allí cambió su nombre a «Edinburgh Printmakers» (EP), como se conoce actualmente (fig. 16).



Fig. 16. Instalaciones del taller Edinburgh Printmakers, en Edimburgo, *circa* 2014.

En las últimas décadas, el taller —tanto el personal técnico como los artistas que trabajaban allí—, se ha volcado activamente en la investigación y experimentación de técnicas innovadoras y de procesos de producción de obra gráfica *no tóxicos* o de bajo riesgo, como la utilización de tintas serigráficas al agua[278]; el uso de fotopolímero —tanto en trabajos de factura manual como imágenes fotográficas—; y en la búsqueda de alternativas menos tóxicas a los medios tradicionales, que han dado como resultados, la introducción por parte de Friedhard Kiekeben[279], de varios procedimientos y medios novedosos entre los que destacamos:

276 VV.AA. *Edinburgh Printmakers 40 Years of Original Prints*. Edinburgh. Edinburgh Printmakers, 2007. p. 10. [Traducción de la autora]. Texto original en inglés: «I remember [Kim] saying that this should not just be a workshop. This should be a place where people can meet and talk about prints, exchange ideas, and so on. There should be a kind of social side to it».

277 Más adelante trataremos este taller, v. VI.4.2.

278 El Edinburgh Printmakers, fue el primer taller del mundo que acogió la serigrafía con tintas al agua.

279 Friedhard Kiekeben es un artista e investigador del Edinburgh Printmakers. Cabe destacar además, la presencia del australiano Keith Howard —otro de los pioneros en la aplicación de procedimientos *no tóxicos* en la gráfica—, que ha participado activamente tanto en investigación, como en la docencia.

- El *Acrilyc Resist Etching*[280] o el barniz acrílico resistente al mordiente (en 1995).
- El *Edinburgh Etching*[281] o Mordiente de Edimburgo (en 1997), consistente en una solución de cloruro férrico y ácido cítrico compatible con planchas de cobre, latón y acero.
- El *Saline Sulphate Etch* (en 2002) consistente en una solución de sulfato de cobre, diseñado como mordiente de planchas de zinc.

Instalaciones

Actualmente, el Edinburgh Printmakers ofrece unas amplias instalaciones de grabado, litografía, serigrafía, grabado en relieve e impresión digital, y dispone de un equipo de diez personas; de las cuales, cinco son técnicos impresores, que ofrecen asistencia en la impresión y mantenimiento de las instalaciones.

El área de grabado calcográfico está provista de una prensa calcográfica motorizada (76 cm de ancho), una prensa calcográfica Polymetaal (80 cm de ancho), una prensa calcográfica Rochat (66 cm de ancho), un *calientaplanchas* (de 60 x 80 cm), un compresor y aerógrafo para aguatinta, tableros de secado y un *rack* (fig. 17).

El área de grabado en relieve cuenta con una prensa de platina de 80 x 100 cm, selección de rodillos, tableros con topes y un *rack*.

El área de litografía dispone de más de 100 piedras (la mayor de 66 x 92 cm); tres prensas litográficas motorizadas de impresión directa de 70 x 96 cm, 81 x 108 cm, y una prensa Takach de 60 x 120 cm; un carro elevador hidráulico para mover piedras; una selección de rodillos y un *rack*.



Fig. 17. Detalles del área de grabado calcográfico (izq.) y del área de serigrafía (dcha.) del taller Edinburgh Printmakers, en 2014.

280 En el barniz acrílico resistente al mordiente, las planchas son grabadas en soluciones metálicas salinas en vez de ácidos, que son considerablemente menos perjudiciales para la salud y el medioambiente.

281 Ideado por Friedhard Kiekeben, el mordiente Edimburgo presenta un desgaste muy lento y estable en la corrosión; que elimina además, los depósitos de metal de las incisiones. Véase: KIEKEBEN, Friedhard. «The Edinburgh Etch: a breakthrough in non-toxic mordants». *A Printmaking Today*. Vol. 6. No. 3. Autumn, 1997.

Las instalaciones de serigrafía están provistas de cuatro mesas de vacío para pantallas de 110 x 150 cm, dos cajones de secado y una unidad de lavado a presión para el lavado de pantallas.
El laboratorio cuenta con una unidad de exposición integrada y un área de impresión digital. Ésta última posee dos ordenadores iMac de 24", un Power Mac G4, Adobe CS3, una Epson 9880 (110 cm) con pigmentos K3; una Epson *Expression* 10000 (A3), un escáner A3, una impresora *inkjet* A3 y una fotocopiadora a color.

Actividades
El taller cuenta con seis vías de actuación diferentes y funciona como:

- Estudio abierto para miembros asociados, que bajo un coste razonable (entre cincuenta y ochenta libras anuales), permite a artistas, con conocimientos técnicos, trabajar libremente en todos los procesos gráficos, incluidos los digitales[282].
- Taller abierto en donde artistas gráficos pueden usar las instalaciones durante sesiones independientes, pagando las tarifas correspondientes.
- Taller escuela que ofrece formación mediante una programación de cursos nocturnos de formación continua y cursos monográficos a lo largo de todo el año.
- Taller de edición de obra gráfica por encargo para galerías y artistas donde éstos trabajan en colaboración con los maestros impresores.
- Editora de obra gráfica, que invita a artistas a crear ediciones en el taller, trabajando en colaboración con un técnico impresor[283].
- Galería expositiva, donde también se celebran conferencias y otras actividades relacionadas con el arte gráfico.

Gracias al compromiso de proporcionar sus instalaciones a bajo coste a los artistas, Edinburgh Printmakers ha contribuido en gran medida a despertar el interés por el arte gráfico en Escocia; región que actualmente cuenta con una importante red de artistas gráficos y talleres que poseen vínculos internacionales[284]. A esto debemos añadir, que el taller constituye un espacio de referencia mundial para todos los interesados en el uso de medios seguros o *no tóxicos* en la gráfica.

---

282 El taller está abierto a cualquier persona con experiencia en técnicas de estampación gráfica o para aquel que haya completado con éxito uno de sus cursos de formación. La finalización de un curso de formación da derecho al asistente, a ser miembro asociado de forma gratuita durante tres meses. Las tarifas que se apuntan aparecen registradas en el boletín de socios de marzo de abril de 2012 a Marzo de 2013. Para más información sobre funcionamiento, horarios, cursos y tarifas, consúltese la página web del taller: EDINBURGH PRINTMAKERS, disponible en: <www.edinburghprintmakers.co.uk>

283 El enfoque editorial del taller, se basa en la selección de artistas (reconocidos y emergentes), con propuestas de trabajo contemporáneas e innovadoras, que amplían los límites del arte gráfico. Entre las obras editadas, se encuentran las de creadores como Graeme Todd, Andrew Mackenzie, Scott se Myles, Jessica Harrison y Pío Abad.

284 Actualmente son numerosos los talleres que operan en Escocia; entre ellos y también de acceso abierto, destacamos: el Peacock Printmakers, Glasgow Print Studio, Highland Print Studio, Dundee Contemporary Arts, y otros.

VI.2.2. Londonprintstudio. El taller como centro comunitario

Muy cercano al espíritu de los canadienses *Ateliers Collectifs*, se encuentra el londonprintstudio, fundado en Londres en 1974, por John Phillips y Pippa Smith.
Situado en el barrio de North Paddington[285] (dentro del West London), una zona caracterizada por su riqueza multicultural, pero económicamente deprimida y con problemas sociales; el taller fue creado con la intención de ayudar a la comunidad a difundir sus ideas a través de los medios gráficos, principalmente mediante la estampación de carteles.
Desde sus inicios, el londonprintstudio ha estado muy ligado al barrio y fue partícipe de la cultura rebelde que reunió a anarquistas, *okupas*, y músicos vinculados al *punk*, como los Sex Pistols y Joe Strummer, que produjeron en el taller algunos de sus primeros carteles.
John Phillips —cofundador y actual director del taller—, nos habla así de los inicios de éste:

> Creo que la idea del estudio surgió cuando finalicé el instituto. Entonces era un joven radical desempleado y de pelo largo que comenzaba a hacer pósteres encima de la mesa de la cocina de mi casa. Uno de mis clientes que poseía una gran nave de aproximadamente 418 m (4.500 pies cuadrados) y yo, hicimos un trato y me trasladé a una habitación sin estrenar donde establecimos un taller de grabado con la idea de que fuera un proyecto basado en la comunidad y donde cualquier persona pudiera acudir y hacer uso de esta instalación. De esta forma recibiríamos ayuda del párroco de la zona y viceversa.[286]

En 1984, Phillips viajó a Centroamérica para investigar sobre los orígenes de la producción artística basada en la vida en la comunidad, y durante su estancia fue invitado a trabajar en el taller de serigrafía René Portocarrero de La Habana, donde descubrió la orientación que quería darle a su taller de Londres. Él mismo sintetiza el nuevo planteamiento con la siguiente frase: «irrumpir en el mundo del arte al mismo tiempo que conservaba el sentido de comunidad socialmente comprometida»[287].
Fue así como el taller pasó de ser una pequeña organización colectiva, a transformarse en un bien de interés regional; de forma que en el año 1991, gracias al respaldo del Consejo de las Artes de Gran Bretaña, el Paddington Printshop pasó a llamarse London Print Workshop, trasladándose a unas instalaciones más amplias que incluían una galería. En 2000, el taller se rebautizó de nuevo como «londonprintstudio», ubicándose definitiva-

285 La trascendencia y significación del barrio para el taller se refleja en la elección de su primer nombre, ya que fue bautizado como Paddington Printshop. A pesar de sus distintas ubicaciones, el londonprintstudio permaneció siempre en el barrio de North Paddington. Puede consultarse amplia información detallada de este taller en la tesis sobre el mismo, firmada por su director, John Phillips. Véase: PHILLIPS, John. *Transforming Print: Key Issues Affecting the Development of londonprintstudio.* Brighton. University of Brighton for the degree of Doctor of Philosophy. 2005 [en línea][Consulta: 10/05/2014] Disponible en: <http://www.johnphillips.me.uk/wp-content/uploads/2013/01/TransPrintIText.pdf>

286 PHILLIPS, John, en: DAVIS, Paul. «London Print Studio». En: *Grabado y Edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Enero-febrero, 2012. Núm. 32. p. 34 [Traducción: Aránzazu Herranz].

287 *Ibídem.*

mente en su actual edificio, construido específicamente para albergar todos los procedimientos de estampación gráfica.

Instalaciones

Londonprintstudio cuenta con unas instalaciones de 520 m^2, repartidos tal y como se muestra en la ilustración (fig. 18), en las siguientes áreas: taller de técnicas tradicionales (A), estudio de impresión digital (B), galería (C), áreas de procesado (D), oficinas (E), cocina (F), baños (G) y almacenes (H).

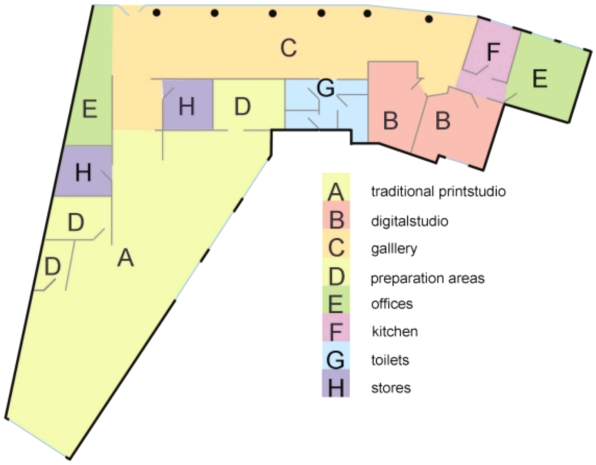


Fig. 18. Plano donde se muestra la distribución de las distintas áreas y talleres del londonprintstudio.

El área de procesos de impresión tradicionales se compone de instalaciones de serigrafía, grabado calcográfico, grabado en relieve y litografía.

El taller de serigrafía está equipado con dos mesas de 76 x 101 cm y una de 50 x 76 cm; instalaciones para fotoserigrafía, y pantallas de diversos formatos (hasta más de 100 cm de largo). Las instalaciones de grabado calcográfico, están equipadas con dos prensas calcográficas (de 81,3 cm), una insoladora para planchas de fotopolímero, una habitación para mordientes y aguatinta, *calientaplanchas*, etc.

El taller de grabado en relieve cuenta con una prensa hidráulica Beevers (de 76 x 56 cm) e instalaciones para tipografía, con una prensa Vandercook SP20 *Repro Press*.

El taller de litografía posee una prensa litográfica directa Grieg (de 66 cm de ancho), y un surtido de piedras de formatos variados. El área de impresión digital, dispone de una impresora *Inkjet* de gran formato; escáner de alta resolución hasta 2440 dpi; taller de foto-

grafía para obra gráfica y equipo para preparación y salida de trabajos para serigrafía, fotograbado, fotopolímero y *letterpress*[288].

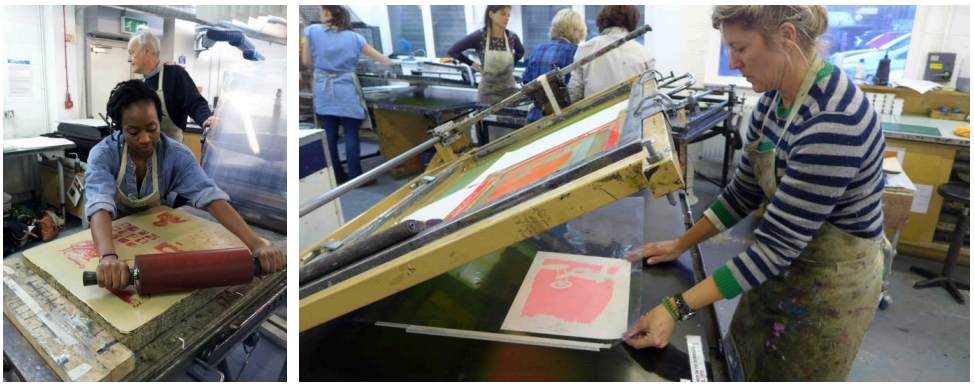


Fig. 19. Miembros del taller londonprintstudio estampando ediciones de litografía y serigrafía, en Londres, *circa* 2014.

Cursos y actividades paralelas

Londonprintstudio ofrece cursos monográficos, enseñanza personalizada y acceso abierto a sus instalaciones a todos aquellos artistas que trabajen por su cuenta. Además de los cursos, el taller desarrolla, desde hace más de veinte años, un programa de becas que pretenden impulsar a jóvenes titulados en ilustración a desarrollar sus proyectos en el ámbito gráfico, y ofrece la posibilidad de realizar un máster en colaboración con la Buckinghamshire New University.

El taller ha liderado diferentes proyectos paralelos que tienen en común su fuerte compromiso social. Éstos abarcan desde talleres didácticos para escuelas con problemas de integración intercultural, hasta trabajos para la recuperación del barrio como el importante proyecto de arte público *Our Word Today*, que en 2001 reunió a artistas de todo el mundo, cuyas obras se expusieron en la galería del taller y en otros lugares del barrio, o los proyectos basados en el intercambio internacional de carpetas de obra gráfica de artistas entre Londres y Teherán, como *London Calling-Tehran*, en 2012.

Las instalaciones del Centro se complementan con una galería del 100 m^2 situada a pie de calle, con un amplio ventanal que muestra al público los trabajos expuestos invitándoles a entrar en el local (fig. 20). Cada año celebra tres grandes exposiciones que se intercalan con los proyectos que se desarrollan en el barrio.

288 Para más información, consúltese la página web del taller: *LONDON PRINT STUDIO*. Londonprintstudio. London. 2012. [Consulta: 13/04/2014] Disponible en: <http://www.londonprintstudio.org.uk/>



Fig. 20. Imagen del exterior del taller londonprintstudio que muestra un fragmento de su galería, en 2011.

Londonprintstudio constituye un modelo de referencia en el desarrollo comunitario y ha ejercido una gran influencia en otros talleres del resto del país.

VI.2.3. La Ceiba Gráfica. El taller autosostenible y autogestionado

Otro proyecto colectivo más reciente y enclavado en un entorno rural, es el taller mejicano La Ceiba Gráfica. Se fundó en 2005, en una antigua hacienda del siglo XIX (fig. 21) perteneciente a la localidad de Coatepec, por la Asociación de Artistas Veracruzanos encabezados por el litógrafo sueco Per Anderson (1946) y por el xilógrafo, Martín Vinaver (1959).

A pesar de su corta trayectoria, La Ceiba Gráfica ha adquirido notoriedad gracias a su propuesta autosostenible, basada en el uso de técnicas y materiales respetuosos con el medio ambiente que emplea recursos autóctonos.



Fig. 21. Imagen del exterior del taller y la residencia de La Ceiba Gráfica, en Coatepec (Méjico). 2006.

Los objetivos de la Asociación se centran en la producción, difusión y conservación de obra gráfica, además del apoyo a la formación y profesionalización de oficios afines. En su página web se define claramente la finalidad del taller:

> Nuestro proyecto tiene como meta fomentar la creación artística a través de la producción, la educación y la investigación de técnicas sustentables y amigables con el medio ambiente. Estas técnicas han sido desarrolladas en La Ceiba Gráfica exclusivamente con recursos de la región.[289]

Para llevar a cabo estos objetivos, el Centro se organiza en torno a las siguientes áreas de actuación: producción de obra gráfica, investigación y producción de equipo, residencias, formación y colección.

Investigación

El área de investigación de La Ceiba Gráfica está orientada al establecimiento de procedimientos sostenibles para la elaboración de materiales y equipo para el desarrollo de la gráfica tradicional, que permitan el autoabastecimiento sin depender de importaciones de material extranjero en un contexto respetuoso con el medio ambiente. Asimismo mantienen un fuerte compromiso en el uso de materiales propios de la región y el aprovechamiento de oficios autóctonos. La investigación en el ámbito de la litografía, por ejemplo, comprende la elaboración de *tusche*, crayón y lápiz litográfico (empleando materias primas locales); el diseño y producción de borriquetes, rodillos de cuero, reglas de nivelado, pruebas; preparación y nivelado de piedras de mármol y onix de canteras de la región (fig. 22); y construcción de prensas litográficas (fig. 23). Para todas estas tareas, el taller recurre a expertos de la localidad, entre los que se encuentran carpinteros, mecánicos, fundidores y curtidores.



Fig. 22. Diferentes herramientas y materiales fabricados artesanalmente por La Ceiba Gráfica con materias primas de la región mejicana de Veracruz.

289 LA CEIBA GRÁFICA [En línea] [Consulta 5/4/2015] Disponible en: <http://www.laceibagrafica.org/index1.html>

Instalaciones

El Centro está especializado en litografía tradicional, grabado en madera al estilo japonés, y grabado calcográfico. También dispone de espacios específicos para la elaboración de papel, escultura, cerámica, pintura de gran formato y carpintería.
En los talleres se desarrollan labores de producción, enseñanza e investigación. Éstos están cuidadosamente diseñados para que el trabajo creativo se desarrolle de forma agradable y para que el propio espacio cumpla por sí mismo una función didáctica.

El taller de litografía está dirigido por Per Anderson[290], y cuenta con David Domínguez como maestro-impresor. Consta de dos estudios; uno dedicado a la experimentación litográfica, donde artistas y alumnos desarrollan su trabajo con el asesoramiento de los técnicos; y un segundo taller de producción, dedicado exclusivamente a la realización de ediciones litográficas de mediano y gran formato. El taller dispone de prensas y piedras que permiten estampar formatos de hasta 130 x 90 cm y una máquina de *pruebas* de *offset* adaptada para estampar piedras de hasta 50 x 70 cm.

El taller de grabado, dirigido por Rafael Ruíz Moreno, cuenta con instalaciones para grabado en relieve, grabado calcográfico y monotipos. Es un taller abierto a la experimentación gráfica, que ha desarrollado proyectos de *gráfica monumental*; además se caracteriza por el uso de soportes de estampación no convencionales, y la práctica con procedimientos *no tóxicos*. Dispone de tres tórculos de distintos formatos y tanques de mordida y electrólisis, para planchas con unas medidas máximas de 70 x 120 cm. El taller de grabado ofrece servicios de impresión y asesoría técnica, para la producción de ediciones en xilografía y grabado calcográfico, en formatos de hasta 70 x 150 cm.
La Ceiba Gráfica cuenta con un taller especializado en la enseñanza y práctica del *Mokuhanga*[291]*,* coordinado por el impresor Martín Vinaver. El mínimo impacto ambiental de esta técnica, así como el uso de materiales naturales que se emplean en ella, reflejan muy bien la filosofía del taller: las herramientas están fabricadas artesanalmente por Vinaver, manufacturadas con materiales locales como el bambú y la madera; y las tintas (de base al agua), se elaboran a partir de elementos de la tierra; mientras que las gubias están manufacturadas por un artesano de Coatepec, a partir de diseños tradicionales japoneses.

290 Anderson cuenta con más de cuarenta y cinco años de experiencia en la litografía y ha rediseñado su equipo, experimentando con los materiales que utiliza, desde los lápices hasta las prensas litográficas, que el propio taller fabrica.

291 *Mokuhanga* es el término japonés empleado para describir el procedimiento de la xilografía al estilo tradicional japonés («moku», significa madera y «hanga», impresión). Para conocer más sobre este proceso, consúltese el siguiente artículo: VOLLMER, April. «Mokuhanga» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Diciembre, 2012. Núm. 36 pp. 66-72.



Fig. 23. Imagen del taller de litografía con una de una de las prensas construidas por La Ceiba Gráfica, sobre la que descansa una matriz de mármol mejicano.

Otra de las áreas de La Ceiba Gráfica está dedicada a la investigación y a la fabricación del papel de algodón hecho a mano. Su fabricación es también coherente con la filosofía del Centro, ya que se realiza sin productos químicos y utilizando como materia prima el algodón de toallas de desecho procedentes de hoteles de la zona.

Producción de obra

El taller ofrece servicios de alquiler de instalaciones a cualquier artista que quiera producir por sí mismo la edición de su obra, o contratar asistencia técnica de maestros impresores[292].

El Taller de Litografía de La Ceiba Gráfica es el centro de producción litográfica más importante del país y entre los artistas que han trabajado en sus instalaciones, se encuentran José Luis Cuevas, Gilberto Aceves Navarro, Irma Palacios, José Castro Leñero, Francisco Castro Leñero, Mario Benedetti, Demian Flores, Arturo Rivera, Alejandro Santiago y Luis Argudín.

Colaboraciones

Al igual que otros talleres pertenecientes a la categoría de asociaciones, La Ceiba Gráfica colabora con distintas agrupaciones e instituciones —mejicanas y extranjeras— dedicadas a la producción de arte gráfico, que les han ayudado a ampliar su labor. Algunos de estos centros, son: Tamarind Institute (Nuevo Méjico), el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, el Taller Perro Bravo (Ciudad de Méjico), Leonard Codex (Nueva York), además de

292 Para trabajar en La Ceiba Gráfica es necesario poseer conocimientos básicos de la técnica y la maquinaria, para lo que el taller ofrece cursos formativos de iniciación a la gráfica.

instituciones educativas como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Veracruzana, el Moore College of Art (Filadelfia), la University of Wisconsin, el Museo Nacional de La Estampa, el Instituto Veracruzano de Cultura, el Veracruz State Secretary for Education y otros.

Colección

Entre los objetivos del taller se encuentra también, el de impulsar la investigación y la crítica en torno a la gráfica, para lo que La Ceiba Gráfica ha creado una colección de arte gráfico a partir de la colección particular de Per Anderson (donada a la asociación en el 2005), y por una selección de la obra, que artistas nacionales y extranjeros han producido en el taller desde su fundación. Constituye la colección más completa en el mundo de obra litográfica producida con mármol mexicano, y la más grande de obra gráfica producida en Méjico.

Cursos y residencias

La Ceiba Gráfica ofrece a lo largo de todo el año, cursos de introducción a la gráfica, cursos básicos de técnicas tradicionales y cursos monográficos. El taller anima a artistas de todo el mundo a que desarrollen sus proyectos en periodos de hasta un mes, bien a través de los talleres de formación, bien contratando servicios de producción en colaboración. Para ello el Centro dispone de siete habitaciones que permiten alojar hasta quince personas al mismo tiempo y diversos espacios de uso común, como terrazas y jardines[293].

Recientemente, el taller ha lanzado un programa de residencias basado en el intercambio de estancias por la realización de labores de taller, que consisten en el orden y limpieza de éste; preparación de materiales de grabado: planchas, barnices, corte de papel, asistencia de impresión de ediciones profesionales, asistencia en cursos; y realización de visitas guiadas. El programa está dirigido a estudiantes y graduados en bellas artes, así como a técnicos que quieren formar sus propios talleres de gráfica[294].

La tranquilidad y el espacio que acoge a La Ceiba Gráfica, junto con sus jardines, incitan al aprendizaje y al trabajo creativo de artistas de todas las edades, de Méjico y del resto del mundo, en una experiencia de trabajo completamente artesanal[295].

---

293 La Ceiba Gráfica ofrece la exención del pago de hospedaje y uso de instalaciones (con un coste aproximado de 10.000 pesos mensuales), para la realización de un proyecto relacionado con la formación dentro de la gráfica, o bien para mejorar las habilidades en cualquiera de las técnicas gráficas que se practican en el taller. La duración del programa se plantea en un periodo mínimo de dos meses y un máximo de tres y en su cuarta edición, ofrece dos programas distintos: Asistencia de Taller de Grabado y Asistencia de producción de Equipo y Materiales.

294 Más adelante detallamos el concepto de taller residencia, v. VI.5.

295 Para más información sobre el taller, consúltese el artículo: WOOTEN, Benjamin. «Man made Paradaise» En: *Printmaking Today.* Witney Oxon. Cello Press Limited. vol: 21. Núm. 4. p. 27.

VI.3. EL TALLER INSTITUCIONAL PÚBLICO

En este apartado abordamos el espacio de producción de obra gráfica perteneciente a una institución pública. Como habíamos visto en el capítulo anterior, los primeros espacios públicos dedicados a la producción de obra gráfica surgen paralelamente, a principios de la década de los años treinta del siglo XX, como iniciativas impulsadas por los gobiernos de varios países como la antigua URRS, China o Estados Unidos, con fines vinculados a la propaganda política y social, que valoraban especialmente la capacidad multiplicadora de la obra gráfica como una forma de arte de acceso mayoritario[296]. Esta función propagandística derivaría, en el transcurso del siglo, en talleres principalmente dedicados a la creación y producción artística, y a la formación[297].

El taller institucional público está gestionado por el Estado, que es quien asume los gastos de mantenimiento de instalaciones, herramientas y personal, pudiendo hacerse cargo también del suministro de materiales fungibles.
En lo referente a la organización, este taller se perfila como un espacio de uso comunitario y generalmente gratuito, que hace que en sus instalaciones convivan un amplio abanico de usuarios en cuanto a formas y propósitos de trabajo, pero capacitados para trabajar de forma independiente.
Hemos ejemplificado este modelo a través del singular Taller Experimental de Gráfica de La Habana, un taller de carácter colectivo, abierto y gratuito.

VI.3.1. El Taller Experimental de Gráfica de La Habana

El Taller Experimental de Gráfica de La Habana es un taller íntegramente público que cuenta con unas particularidades derivadas del contexto político en el que se desarrolló. Su historia se remonta a julio de 1963, y se sitúa dentro del marco posrevolucionario de la isla de Cuba, que al igual que en Méjico[298], favoreció el desarrollo y la creación de múltiples instituciones educativas y centros artísticos.

296 Ver cap. V.2.2., donde hemos tratado los talleres estadounidenses de la Work Progress Administration y su evolución hacia el terreno artístico.

297 Bajo el epígrafe de "Taller Institucional Público" podrían formar parte también, los talleres pertenecientes a escuelas y universidades de ámbito público; aunque no se tratan en este apartado, por considerar que éstos poseen otras características propias que corresponden a los propósitos de formación, v. VI.4.

298 Recordemos el ejemplo del mejicano Taller de Gráfica Popular, que hemos tratado anteriormente; v. cap. V.2.3.

Su fundación se debió a un pequeño grupo de artistas cubanos que se unieron para impulsar el desarrollo del grabado tradicional en Cuba. Los artistas Orlando Suárez (Director de Cultura de la ciudad de La Habana), y José Venturelli, solicitaron a Ernesto Guevara —el «Che», entonces Ministro de Industria de Cuba—, que donara a un grupo de artistas, prensas y piedras de la extinta Compañía Litográfica de Cuba, un taller que se había dedicado a litografía para la industria comercial de impresión de etiquetas de puros y licores. Una vez fue concedida la donación, se fundó el taller en un céntrico local de la Ciudad Vieja de La Habana, bajo el nombre de Taller de la Plaza, a partir de las antiguas prensas recuperadas para la litografía artística. Uno de los impresores de la antigua compañía fue el responsable de ponerlas en marcha, e iniciar a un grupo de artistas en la tradición litográfica; enfocada desde el principio al desarrollo de proyectos artísticos. Enseguida creció el número de artistas asiduos al taller, muchos de ellos graduados de las Escuelas de Arte, que fueron incorporando junto a los maestros, nuevos procedimientos gráficos como la xilografía y el grabado calcográfico, experimentando con todo tipo de recursos y materiales.



Fig. 24. Entrada principal del Taller Experimental de Gráfica de La Habana.

La escasez de materiales, convertirían la experimentación en uno de los pilares centrales del Taller. Hecho que vemos reflejado en las palabras de Aldo Menéndez, al referirse al pintor chileno Roberto Matta —uno de los primeros artistas extranjeros en trabajar en el taller—: «Matta acabó realizando obras suyas en el Taller de la Plaza de la Catedral, y ante

la escasez que sufríamos, nos enseñó a trabajar, aprovechando nuestras tierras para pintar y elaborar tintas»[299].

Además de los artistas nacionales que trabajaban en el Taller, entre los que se encontraban Wifredo Lam, Carmelo González, José Contino, etc.; también coincidieron en su primera etapa, otros artistas extranjeros como el mejicano José Luis Cuevas, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, o el chileno José Venturini.

El final de la Guerra Fría y la desintegración de la U.R.S.S. complicaron aún más el suministro de materiales, ya que cortaron repentinamente los subsidios de la antigua Unión Soviética a Cuba, causando en 1991, la asfixia económica de la población y por extensión también de los artistas. Esta situación provocó que los creadores gráficos buscaran soluciones alternativas para capear la ausencia de materiales en la producción de estampas; especialmente de planchas de metal, que les llevó a adoptar la técnica de la colografía o el *collagraph*[300], como la más idónea para sus creaciones. El *collagraph* permitió a los artistas utilizar matrices de grandes formatos y de materiales económicos como la madera, el cartón o el plástico, en los que encontraron un gran potencial expresivo gracias a la incorporación de múltiples materiales encontrados o de desecho, con los que podían obtener estampas en hueco o en relieve, estampadas con varias tintas *à la poupée*. Esta técnica se convertiría en una de las más utilizadas y distintivas del taller debido a los gastos prohibitivos que todavía hoy en día, siguen teniendo los metales en Cuba[301].

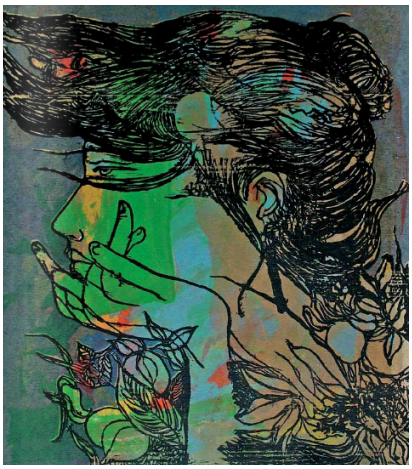


Fig. 25. *Sin Título*. 1975. Xilografía. 50 x 50 cm. Nelson Domínguez.

299 Citado por: ALFONSO, Daniel / MASSARDO, Elisa. «De una a otra orilla: Creaciones múltiples» en: *Arte al Límite*. Santiago de Chile. Orlando Calderón F. Marzo 2015. Núm.113. p. 26.

300 La técnica del *collagraph* se conocía ya, en Estados Unidos, desde los años cincuenta.

301 KIDDY, Elizabeth / WOODWARD, Kristen T . *Revolutions: Interdisciplinary Approaches to Teaching Printmaking and Latin American History. The History Teacher*. 2013. Vol. 46. Núm. 2. p.181[En línea] [consulta:-20/02/2015] Disponible en: <http://www.societyforhistoryeducation.org/pdfs/KiddyandWoodward.pdf>

Desde la década de los noventa, el taller se encuentra en un viejo almacén, considerablemente mayor que el anterior, en el llamado Callejón del Chorro (en La Habana Vieja). Éste cuenta con un gran espacio abierto e instalaciones para la litografía, la xilografía y el grabado calcográfico, con más de diez prensas en uso. Además dispone de una galería y una colección de obra gráfica, que conserva desde las primeras litografías estampadas en el taller, hasta las obras más recientes.

Funcionamiento

El taller opera como un centro abierto para los miembros asociados, quienes bajo previa coordinación con la dirección, pueden utilizar sus instalaciones y realizar su obra gráfica con absoluta libertad y de forma gratuita. Para ser miembro del taller, solamente es necesario ser un grabador con un currículum que lo acredite. Entre sus asociados se encuentran decenas de artistas cubanos de muy diversas tendencias y generaciones. Algunos como por ejemplo, Luis Cabrera[302] u Omar Kessel[303], viven fuera de Cuba desde hace años, aunque continúan siendo miembros del taller. También existen artistas invitados nacionales e internacionales que, aunque no poseen los mismos derechos que sus miembros, pueden producir su obra en las instalaciones.

De cada edición producida, el taller se queda con tres estampas: una en calidad de *prueba de taller* —que pasa a engrosar la colección de la Institución[304]—; y dos o tres ejemplares más, que se utilizan para la promoción o venta en beneficio del Centro.

El taller desempeña una labor de difusión de la gráfica a través de diferentes vías de actuación como son:

- Exposiciones de obra gráfica en su galería, donde se promocionan y venden obras de los artistas que trabajan en el taller.
- Organización de conferencias de gráfica en universidades y talleres (dentro y fuera de Cuba).
- Realización de diversos proyectos de edición (en especial libros de arte), y ediciones por encargo.
- Organización de un curso formativo de grabado que se incluye en los programas de las Escuelas de Arte de Cuba.
- Desarrollo de diferentes eventos y concursos relacionados con la gráfica como el Encuentro Nacional de Grabado, en el que participan todos los grabadores cubanos.

302 Luis Cabrera vive desde 1993, en Madrid, y es profesor de litografía y xilografía de la Escuela de Grabado y Diseño Gráfico en la Real Casa de la Moneda.

303 Omar Kessel es también miembro —desde 1999—, de la Fundación CIEC de Betanzos (La Coruña); uno de los talleres que estudiaremos más adelante; v. VIII.1.3.2.

304 La colección del taller cuenta actualmente con más de 10.000 ejemplares de más de trescientos artistas, cubanos y extranjeros.

Además de esa información del taller, que conocemos gracias a publicaciones de carácter oficial, debemos valorar también, los testimonios de artistas que han trabajado en el Centro y de autores que lo han visitado. Este es el caso de Gabriel Muñiz, que en su interesante artículo sobre la Institución, esclarece que los responsables del taller presentan un panorama casi idílico de éste, que dista mucho de la realidad; comprobada a través de su observación personal, en la que se evidencia el embargo económico, en la carestía de materiales en sus instalaciones, el racionamiento alimentario y las perspectivas de cambio que afectan de un modo especial, al desarrollo del arte en Cuba[305].



Fig. 26. Vista del interior del Taller Experimental de Gráfica de La Habana.

Pese a estas circunstancias, el Taller Experimental de Gráfica de La Habana sigue siendo, transcurridos los cincuenta años de su fundación, ejemplo del apoyo de las instituciones públicas, que al igual que en otros casos, ejercen una importante labor de protección y salvaguarda de las técnicas gráficas. Además, el taller se erige como uno de los principales centros de creación de la isla, que ha impulsado a su vez, la creación de otros, entre los que debemos citar el destacado Taller de Serigrafía René Portocarrero, fundado en 1983, también en La Habana[306]. Ambos talleres, auspiciados por el gobierno cubano, han actuado de punto de encuentro de multitud de artistas interesados en el arte gráfico, que frente a la escasez de materiales, han sido capaces de generar alternativas para producir estampas.

305 Gabriel Muñiz, dedica un interesante artículo sobre este taller en la revista Grabado y Edición, véase: MUÑIZ, Gabriel. «Taller Experimental de Gráfica de la Habana». En: *Grabado y Edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Septiembre 2009. Núm. 20, p. 34.

306 El taller de Serigrafía René Portocarrero se fundó en 1983 bajo la dirección de Aldo Menéndez, y gracias al apoyo del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC).

VI.4. EL TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA

Los talleres dedicados a la formación de procedimientos gráficos tienen sus raíces como hemos visto anteriormente[307], en las escuelas de arte y universidades. Estas instituciones han contribuido enormemente a iniciar y especializar en los procesos gráficos a alumnos de todo el mundo, divulgando y difundiendo el arte gráfico. Este hecho se ha visto reflejado en el aumento de la producción de obra gráfica, así como en la apertura de nuevos talleres en las áreas geográficas donde se imparten estas enseñanzas.

Fuera del ámbito académico, los talleres escuela se encuentran presentes en multitud de formatos y planteamientos docentes, y es tal su diversidad, que su clasificación resulta complicada. Podemos clasificarlos de acuerdo a su titularidad —de ámbito público o privado—, al tipo de alumnado al que acogen —según edad, número de alumnos, conocimientos previos, etc.—, de acuerdo al nivel de cursos que imparten, o a su calidad de enseñanza —oficial o de carácter libre—.

El rasgo común de estos talleres es que se caracterizan por el intercambio de conocimientos y experiencias entre alumnos y profesores, y entre los distintos alumnos.

A nivel organizativo, se trata de espacios de índole colectiva, cuyas instalaciones se ajustan a la descripción de carácter de centro docente, que habíamos ofrecido anteriormente[308].

Debido a que estos talleres serán abordados con mayor detalle en el capítulo de talleres españoles, en este apartado atenderemos a una clasificación general en torno a dos grupos y, basándonos en la calidad de su formación, distinguiremos los que imparten una formación reglada, como son las escuelas de arte y universidades (que trataremos en el primer apartado), y los de libre formación. Entre éstos últimos podrían enmarcarse todos aquellos espacios que ofrecen cursos, ya sea de forma exclusiva, o como una parte de sus actividades.

A continuación exploraremos el modelo de taller universitario ejemplificado por la Central Academy of Fine Arts (CAFA) de Pekín, y el modelo de taller de enseñanza no reglada, a través del taller Il Bisonte en Florencia.

307 Anteriormente habíamos tratado el ejemplo de la Escuela Bauhaus, una de las primeras en instruir en los procesos con un enfoque de creación, más que de reproducción v. V.2.1.

308 Ver cap. IV.1.3.

VI.4.1. El taller universitario. Central Academy of Fine Arts (CAFA)

La información que tenemos sobre este imponente espacio universitario, nos llega gracias al minucioso artículo que David Arteagoitia[309], tras su paso por la institución, publicó en la revista *Grabado y Edición*, narrando su experiencia en calidad de artista invitado[310].
La Central Academy of Fine Arts (CAFA), fue fundada en 1950 en el distrito de Chao Yang de Pekín, a partir de la anexión del National Beijing Art College y del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Huabei, conformando la institución de educación artística más importante de China.



Fig. 27. Imagen desde el exterior de la CAFA en Pekín, donde se aprecia una parte de la galería.

En 1954, la CAFA creó el primer departamento oficial, especializado en grabado y técnicas de estampación en China.
La estructura del Departamento de Grabado —*banhuà*— es un complejo entramado de aulas y talleres repartidos en las plantas bajas de varios edificios, donde los estudiantes de esta disciplina, cursan hasta cuatro años prorrogables mediante un programa de másteres en las distintas especialidades. Los tradicionales talleres de calcografía, xilografía, serigrafía y litografía cohabitan con modernas aulas-laboratorio para procesos fotográficos, dedicados al trabajo con fotopolímeros, la impresión digital y la impresión 3D.

Los alumnos de los cuatro cursos pueden acceder prácticamente a cualquier hora (ya que los talleres permanecen abiertos casi 24 horas del día), bajo la supervisión de técnicos

309 David Arteagoitia es artista, doctor en Bellas Artes y actualmente trabaja como docente en la Universidad del País Vasco.

310 ARTEAGOITIA, David. «CAFA Printmaking Department. 2RC Studio. Grabado en el Beijing del siglo XXI» En: *Grabado y Edición* Madrid. Grabado y Edición S.L. Abril 2014. Núm. 43 pp. 48-54.

responsables, siempre y cuando no se esté impartiendo clase, y muchos de ellos cuentan con zonas o puestos de trabajo personales.

La formación del alumnado comienza los dos primeros años, con la enseñanza más académica que entronca con el grabado de reproducción de siglos anteriores. Arteagoitia nos cuenta que en los talleres de xilografía del primer curso, pueden verse apiladas decenas de matrices idénticas, de reproducciones miméticas de la xilografía de Albrecht Dürer —*San Jorge matando al Dragón*—. Mientras que en los cursos superiores se abordan los sistemas de impresión más contemporáneos como la impresión digital o en 3D[311].

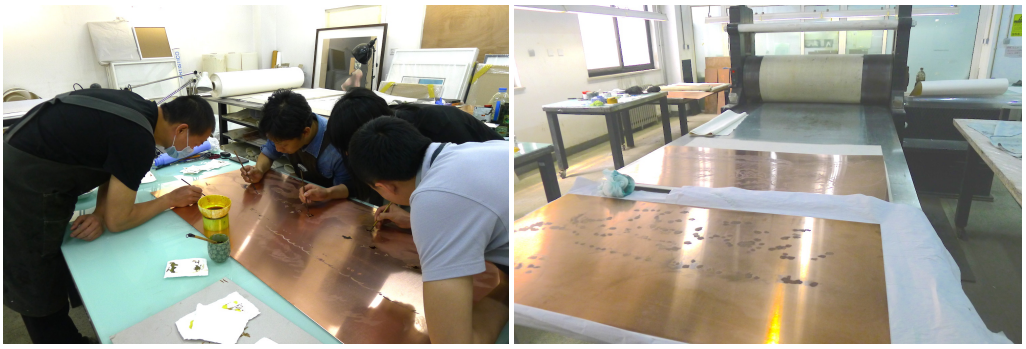


Fig. 28. Imágenes de uno de los talleres de grabado calcográfico de la CAFA. En la que se ve (a la izquierda) a los alumnos de primeros cursos trabajando las técnicas indirectas sobre una plancha de cobre.

En el subsuelo de la Universidad, los alumnos cuentan con espacios individuales de trabajo, taquillas y un pequeño almacén personal, donde durante un curso completo, desarrollan su obra para la exposición de su graduación. Esta exposición sirve como escaparate de su trabajo y marca el comienzo de su carrera como artistas gráficos (fig. 30).

El Departamento de Grabado y Estampación de la CAFA, cuenta además con un programa internacional de residencias artísticas: el 2RC Studio. Éste invita cada verano a un artista gráfico a trabajar en la realización de un proyecto gráfico en sus instalaciones. Los artistas becados son seleccionados por la junta directiva, y las obras creadas en el taller pasan a formar parte de los fondos de la Institución que más tarde destina a la venta.

Por este espacio han desarrollado proyectos gráficos en las últimas décadas muchos de los principales grabadores contemporáneos —chinos y extranjeros—, entre los que se encuentran David Arteagoitia, que en 2012 fue invitado por la CAFA a participar en el programa del 2RC Studio durante dos semanas. Periodo en el que se organizaron variadas actividades en torno a la gráfica como charlas, talleres, encuentros con artistas y visitas a

311 Véase: ARTEAGOITIA, David. «CAFA... *Op. cit.* pp. 51-52.

galerías especializadas que editan obra de artistas y profesores que han pasado por este espacio.

Otra de las áreas de actuación de la CAFA, es la realización de ediciones de artistas en colaboración con los técnicos de los talleres. Siguiendo el método de trabajo colaborativo de algunos talleres norteamericanos que colaboran con universidades —como el Tamarind Institute—, los técnicos de la CAFA trabajan con los artistas durante todo el proceso de creación, estampación, edición y exhibición de la obra.
Para la exhibición de obras, la CAFA dispone, desde 2008, de un enorme edificio de 3.000 m^2, que alberga una vasta colección de arte gráfico clásico y contemporáneo. Sus cuatro plantas se dedican a exposiciones permanentes y temporales de figuras internacionales (fig. 29), a estudios para artistas, salas de conferencias y otras actividades como la muestra de graduación de las facultades de arte, diseño, pintura tradicional china y arquitectura, donde se puede valorar la labor del Centro a través de la alta calidad de las obras expuestas (fig. 30).



Fig. 29. Imágenes de la galería de la CAFA, obra del arquitecto japonés Arata Isozaki (2008).

En opinión de Arteagoitia, «...la CAFA y el 2RC Studio juegan un papel relevante en la presencia del grabado en la sociedad china, la proyección de sus artistas, y en la formación de las futuras generaciones»[312] ya que funcionan como dinamizadores de la gráfica dentro, y fuera de la Universidad.

312 Véase: ARTEAGOITIA, David. «CAFA... *Op. cit.* pp. 54.



Fig. 30. Imágenes de trabajos de alumnos de la especialidad de gráfica, en la exposición de graduación en la galería de la CAFA, en Pekín. 2011.

Además de la CAFA, existen otras escuelas que ofrecen enseñanzas universitarias especializadas en arte gráfico. Entre las más completas, queremos citar la Universidad de Artes Gráficas Estatal de Moscú que, fundada en 1920, imparte una exhaustiva formación específica en procesos gráficos de estampación, de seis años de duración; y The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design de Breslavia (Polonia), que cuenta con programas de posgrado especializados en gráfica.

VI.4.2. El taller escuela. Fondazione Il Bisonte

Dentro de la categoría de taller escuela que ofrece cursos especializados en arte gráfico de enseñanza no reglada, hemos seleccionado la actividad de la Fondazione Il Bisonte de Florencia (Italia), por su prolongado compromiso con la enseñanza del arte gráfico y su marcado carácter internacional.

La actual Escuela tiene un origen bien distinto, que nos lleva a 1959, cuando la artista y grabadora Maria Luigia Guaita (1912-2007)[313], fundó en Florencia, gracias al apoyo de un grupo de intelectuales y a su marido el editor Enrico Vallecchi, una *stamperia* (un taller de litografía y grabado donde los artistas acudían a producir ediciones de obra gráfica). El taller, ubicado en un local de la vía Ricasoli de Florencia, inició su andadura con la instalación de varias prensas antiguas (procedentes del Instituto Geográfico Militar) y la colaboración de dos impresores cualificados. De esta forma Guaita comenzó con la invitación a varios artistas como Carmassi, Moreni, Scanavino, Pomodoro, que desencadenarían la sucesiva participación de otros creadores primero nacionales como Soffici, Gino Severini, Carlo Carra, Alberto Magnelli, seguidos de otros extranjeros como Picasso, Lipchitz, Chadwick, Calder, Sutherland, o Wunderlich.

313 Guaita se inició en el grabado en Escocia, en el estudio de un amigo pintor escocés, poco antes de la fundación del taller.



Fig. 31. Maria Luigia Guaita, fundadora del taller Il Bisonte de Florencia.

En 1966, la riada florentina arrasó el taller y numerosos artistas y talleres europeos participaron en la ayuda para su reconstrucción[314].

En 1983, Il Bisonte se convirtió en una asociación sin ánimo de lucro y poco después, abrió la Scuola Internazionale di Grafica d'Arte[315] bajo la dirección del profesor Rodolfo Ceccotti, ubicada en los establos del Palacio Serristori, donde sigue actualmente.

En 2005, se formó la *Fondazione Il Bisonte per lo Studio dell'Arte Grafica*[316]con el propósito de centrarse en la actividad docente del arte gráfico, acogiendo a artistas de todo el mundo.

La escuela

Desde 1983, la escuela ha representado la principal actividad del taller de la Fundación, cuyo fin quedaba claramente definido por su fundadora, con las siguientes palabras: «El objetivo de la Escuela Il Bisonte es el de enseñar a los estudiantes el dominio de un arte basado en la unión de conocimientos técnicos y el talento, de modo que puedan poner la virtud artesanal al servicio del talento artístico».[317]

Sus talleres-laboratorio tienen un marcado carácter tradicional y cuentan con instalaciones preparadas para la enseñanza de los procedimientos de estampación tradicionales, como son: la calcografía, la xilografía, la tipografía, la litografía en piedra y la serigrafía.

El equipo docente se compone del director, Rodolfo Ceccotti; y de Manuel Ortega, Vincenzo Burlizzi y Elisa Tonini. La Fundación ofrece distintos tipos de cursos: de corta duración, cursos de verano y cursos institucionales. Los de corta duración se imparten en

314 Recordemos por ejemplo, que el taller Edinburgh Printmakers destinó los fondos de su primera exposición, a ayudar en la reconstrucción de Il Bisonte; v. VI.2.1.

315 Traducido al español como «Escuela Internacional de Arte Gráfico».

316 Traducido al español como «Fundación Il Bisonte para El Estudio de las Artes Gráficas».

317 FONDAZIONE IL BISONTE. Fondazione il Bisonte. [Consulta: 11/05/2011] Disponible en: <http://www.ilbisonte.it/scuola/> [Traducción de la autora] Texto original en italiano: «Il fine che la scuola Il Bisonte si prefigge è di insegnare agli studenti la padronanza di un arte che sia l'unione del saper fare con il talento, in modo che possano porre le virtù artigianali al serivizio delle doti d'artista».

fines de semana o con horarios personalizados; los de verano están dedicados exclusivamente a las técnicas calcográficas, y los institucionales se componen a su vez de tres cursos correspondientes a tres niveles de formación:

- El primero, de carácter corto, tiene una duración de cien horas[318] e introduce a los alumnos en las técnicas de grabado y estampación, los materiales y las herramientas básicas a través de la preparación de matrices y su procesado.
- El segundo curso consta de trescientas horas de duración, y comprende el aprendizaje de todos los procedimientos técnicos, además de varios talleres intensivos centrados en técnicas particulares que incluyen sesiones con destacados artistas y grabadores especialistas en la materia[319].
- El tercer curso de especialización consta de novecientas horas, que se desarrollan en un año, articuladas en tres módulos, dedicados en profundidad a todos los procedimientos impartidos en el Centro[320].

Algunos alumnos cuentan con el apoyo de becas económicas procedentes de distintas fundaciones italianas, para realizar los cursos en el taller.
Estos programas formativos, se completan con programas de residencias para artistas y distintas modalidades de cursos cortos de verano para niños[321].



Fig. 32. Imagen de una alumna trabajando en el taller de la Fundación Il Bisonte de Florencia, en 2014.

318 El primer periodo del curso institucional de cien horas, se imparte en cuatro semanas y tiene un coste de 950 €.

319 Los cursos base, de trescientas horas, se imparten de enero a marzo o de marzo a septiembre, y tienen un coste de 2.500 €.

320 El último curso de especialización se desarrolla en un año a partir de enero y sus tiene un coste de 6.000 €.

321 Para más información sobre la oferta educativa de Il Bisonte, consúltese la página web del taller: *FONDAZIONE IL BISONTE* [En línea][Consulta 20/12/2014] Disponible en: <www.Il bisonte.it>

Instalaciones

Las instalaciones del taller se reparten en cinco estudios-laboratorio (con diferentes capacidades, que van desde los veinte hasta los ocho alumnos), y en un patio. El taller está provisto de once prensas calcográficas (entre ellas, una eléctrica de 90 x 200 cm); varios *calientaplanchas*; compresores de aire; cabinas de aguatinta; pilas para mojar papel; pilas para la limpieza de planchas; una prensa vertical de xilografía; una minerva; una prensa de mano; dos *sacapruebas* manuales; dos mesas de serigrafía; mesas de luz; diez chibaletes; dos prensas litográficas con varias piedras; *racks* de secado y planeras para la conservación de estampas; además de mesas, rodillos y distintas herramientas.

El patio dispone de una pila para el graneado de piedras litográficas, una guillotina, mesas de trabajo, una resinadora, cinco pilas de ácido, una pila de limpieza, un quemador de aguatinta y dos compresores de aire[322].

La Fundación facilita el alquiler de uno de los estudios-laboratorio de la escuela, para el desarrollo de proyectos en grupo, o como taller abierto donde los artistas acuden a producir su obra.



Fig. 33. Vista del área de estampación del taller de grabado calcográfico de la Fundación Il Bisonte de Florencia.

322 *Ibídem.*

Este modelo de escuela está muy presente en países de todo el mundo y dentro de España, encontramos un ejemplo similar en el taller de la Fundación CIEC[323] de Betanzos, que ofrece cursos intensivos durante el año y cursos especializados en verano.

VI.5. EL TALLER RESIDENCIA. Espacio para el desarrollo de un proyecto de arte gráfico

Antes de abordar las características y el estudio de distintos talleres que ofrecen residencias, para el desarrollo de proyectos relacionados con el ámbito del arte gráfico, comenzaremos por definir el concepto de «residencia artística».
Las residencias artísticas se encargan de invitar a artistas, académicos, y comisarios, durante un tiempo y espacio determinado, alejados de su entorno habitual, facilitándoles tiempo para reflexionar, investigar y producir. Esto permite a los residentes entrar en contacto con otra comunidad artística, utilizar diferentes materiales, y vivir una experiencia vital en otros lugares, experimentando un intercambio cultural significativo[324].
La artista y promotora de residencias Alicia Candiani, interpreta el concepto de residencia como *cambio*: «En la base del concepto está la idea de cambio, el cual tiene como objetivo despertar la creatividad y ofrecer condiciones de trabajo ideales y también la idea de permanencia (residencia) en el lugar elegido por un período de tiempo acotado»[325].

Los programas de residencias están presentes en todo el mundo y pueden formar parte de museos, universidades, galerías, estudios, espacios privados de artistas, ayuntamientos, etc. Existe un amplio espectro de residencias y los rasgos y condiciones de cada una son muy variables. Puede llevarse a cabo en determinadas sesiones, de forma continua o dedicadas a algún evento en particular. Existen casos en los que los residentes se involucran con la comunidad —ofreciendo presentaciones, talleres, o colaborando con residentes locales—, mientras que en otras ocasiones, tienen la oportunidad de estar más apartados y concentrados para reflexionar e investigar en su respectiva labor.
Los programas de residencias también utilizan variados modelos de financiación. A veces, los residentes deben financiar su propia estancia en el taller[326], para lo que pueden encon-

323 Más adelante trataremos la Fundación CIEC, v. VIII.1.3.2.

324 Para más información, consúltese la página web de RES ARTIS donde se ofrece un amplio listado de residencias artísticas a lo largo de todo el mundo. RES ARTIS WORD WIDE NETWORK OF ARTIST RESIDENCIES. Res Artis. Amsterdam 1993. [consulta: 2013/03/17] Disponible en: <http://www.resartis.org/es/>

325 CANDIANI, Alicia. «Proyecto´ACE. Una afortunada coincidencia de manos e ideas» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Núm. 36. Diciembre, 2012 . p.40. Alicia Candiani es directora y fundadora de Proyecto 'ACE (que abordaremos a continuación) además de artista y comisaria independiente.

326 Sirvan como ejemplo los talleres españoles Murtra Edicions y Alchemy Prints. Se trata de residencias en las que los artistas deben subvencionarse su estancia en el taller, que comprende el uso del mismo y el alojamiento. Más adelante se estudian estos talleres en concreto, v. VIII.8.2. y VIII.1.4.3.

trar apoyos en sus países de origen o en instituciones locales; mientras que otras residencias cubren total o parcialmente, los gastos de los artistas invitados.
El proceso de participación también es muy variable; existen residencias que se establecen solamente por invitación, otras que lo hacen mediante un proceso selectivo, y otras que se ofrecen a través de acuerdos con instituciones, fundaciones u organizaciones. En algunos casos, se ofrecen también residencias a cambio de servicios de trabajo en el taller, como es el caso del taller de La Ceiba Gráfica[327].
Seguidamente exploraremos tres centros que ofrecen residencias artísticas para desarrollar proyectos en el ámbito gráfico; el Frans Masereel Centrum, la Fundación 'ACE y la Casa Falconieri.

VI.5.1. Frans Masereel Centrum (FMC)

El Frans Masereel Centrum es un centro de producción de arte gráfico, subvencionado por el Gobierno de Flandes, fundado en 1972, en un entorno rural perteneciente a la localidad de Kasterlee, en Bélgica.

El objetivo del Centro es ofrecer un ambiente idóneo para que grupos de creadores de distinta procedencia, puedan intercambiar conocimientos técnicos y experiencias artísticas. En este sentido, es un lugar de encuentro no sólo para artistas, sino para el público que acude a visitar los talleres, el museo, y las exposiciones temporales que allí se celebran.
En el FMC prevalece un espíritu democrático, tanto en la gestión como en la concepción general del Centro. Los artistas trabajan en el taller de forma independiente y libres de ataduras comerciales, debido a que sólo una parte de la obra editada por los mismos permanece en poder de la entidad y pasa a engrosar las colecciones de los museos estatales, mientras el resto, queda en propiedad del artista[328].

Instalaciones
Diseñado por el arquitecto Lou Jansen en 1967, el FMC se compone de un edificio principal de una singular estructura circular —que contiene los talleres y la áreas administrati-

327 Uno de los formatos de residencia propuestos por el (anteriormente estudiado) taller de La Ceiba Gráfica, es el que ofrece alojamiento y uso de instalaciones del taller, a cambio de que el residente realice labores de asistencia en el taller, durante su estancia, v. VI.2.3.

328 DÍAZ, María del Mar / RODRÍGUEZ, Ramón. *Obra Gráfica en Asturias, 1998*. Oviedo. Caja Asturias, 1998. p. 89.

vas—, y nueve casas para los artistas residentes con forma triangular, dispuestas en forma de «U».

El diseño responde a los requisitos específicos de un taller de gráfica de carácter colectivo, en donde los artistas encuentren comodidad y facilidad para comunicarse entre ellos, ya que las diferentes áreas de trabajo están totalmente abiertas.

El taller cuenta con instalaciones para litografía (fig. 34), serigrafía, calcografía, grabado en relieve, tipografía y un estudio digital con escáneres e impresoras, para preparar diferentes procesos a alta definición y gran escala; cortadora láser y fotocopiadoras. También dispone de dos cuartos oscuros para serigrafía, *offset* y fotograbado.



Fig. 34. Panorámica del taller de litografía del Frans Masereel Centrum, donde puede apreciarse su peculiar planta de forma circular, en Kasterlee (Bélgica).

Residencias

El Frans Masereel Centrum está abierto a artistas de todo el mundo que deseen desarrollar un proyecto gráfico. La única condición que se le pide al artista para poder trabajar en el taller, es que éste sea capaz de desarrollar su trabajo de forma autónoma, pues se trata de un centro para artistas gráficos profesionales. Cualquier artista con estas condiciones puede presentar una solicitud de estancia y formar parte de un proceso de selección.

Existen cuatro fórmulas de residencia con las siguientes características:

- Residencia de Carácter General, con una duración entre cuatro y seis semanas. Consiste en la realización de un proyecto de arte gráfico que corresponda a la obra per-

sonal del artista. Éste dispone de la asistencia y ayuda de dos técnicos en el taller (fig. 39 izq.).

- Residencia de Investigación, con una duración de ocho semanas. Está enfocada al estudio e investigación de los aspectos técnicos y la innovación en los medios y procedimientos gráficos. Los resultados de estos proyectos se publican dentro del *Print Lab* de la página web del Centro.
- Residencia de Documentación, con una duración de cuatro semanas. Está dirigida a críticos, comisarios, y artistas que deseen escribir ensayos relacionados con la obra gráfica.
- Residencia de Escuela, con una duración de una a dos semanas. Da la oportunidad para que alumnos de escuelas y Facultades de Bellas Artes que cuentan con másteres de gráfica, puedan desarrollar su proyecto bajo la supervisión de su profesor (fig. 39 dcha.).



Fig. 35. Imágenes donde se muestran dos tipos de residencias, en el Frans Masereel Centrum. A la izquierda: la «Residencia de Carácter General», correspondiente al desarrollo de la obra personal del artista becado. A la derecha: la «Residencia Escuela», en la que los alumnos desarrollan su proyecto de obra gráfica bajo la supervisión de su profesor.

Cada artista dispone de un estudio personal donde puede alojarse con sus compañeros de escuela, o con su familia. Se trata de pequeñas viviendas bien equipadas, para cuatro personas, que propician el ambiente de trabajo necesario para llevar a cabo el proyecto creativo. La propia situación del Centro, ubicado en una zona boscosa pero muy bien comunicada con Amberes, alienta al espíritu de camaradería entre los artistas que confluyen en sus instalaciones.

Tarifas y condiciones

Para el uso de las instalaciones y la estancia, existe una tarifa básica de 155 € semanales. Para las residencias de escuela hay dos tarifas; una de 600 € semanales por un máximo de

ocho estudiantes y dos profesores; y una segunda por 300 €, para un máximo de cuatro estudiantes y dos profesores[329].
Los artistas deben donar al Centro una obra de cada edición realizada durante su residencia, que entra a formar parte de la colección de arte gráfico del FMC[330].

Colaboraciones
El Frans Masereel Centrum colabora regularmente con otros centros de residencias artísticas como museos, galerías, estudios, programas de posgrado, etc. Entre otros, está asociado con el centro de producción artística Vzw Zsenne, el Z33 y el FLACC, en Bélgica; el Grafisch Atelier de Amsterdam y la Academia de Arte Jan van Eyckacademie, en Holanda; o el Robert Blackburn Printmaking Workshop de Nueva York, en EE.UU.

VI.5.2. Fundación 'ACE

La Fundación 'ACE es una organización sin ánimo de lucro que tiene como objetivo estimular iniciativas de arte contemporáneo, pedagógico y social, que contribuyan al desarrollo profesional de los artistas, promoviendo la generación de ideas y de prácticas innovadoras y el intercambio cultural internacional, mediante acciones que actúan como puentes de relación entre artistas y el entorno urbano y social de la ciudad[331].
La historia de la Fundación 'ACE se remonta a principios de los años noventa, cuando la artista Alicia Candiani comenzó a imaginar —gracias a sus experiencias como artista en residencia en diferentes partes del mundo—, un nuevo espacio independiente de producción artística ubicado en la ciudad de Buenos Aires.
El Proyecto 'ACE se gestó en el año 2000, a partir de la adquisición de una casa vieja de principios de siglo XX, en el barrio de Colegiales. Paralelamente a la reforma del que sería su espacio definitivo, 'ACE comenzó a desarrollar programas artísticos en espacios satélites de Buenos Aires, participando también, en encuentros y bienales internacionales en Estados Unidos y Europa.
En 2005, 'ACE estrenó su sede y acogió la primera residencia artística: *Cuentos de hadas*, de la artista estadounidense Anita Jung. Cinco años después (en 2010), se aprobó la persona-

329 Las tarifas aquí anotadas, se reflejan en la página web del Centro, correspondiete al año 2014. Véase: *FRANS MASEREEL CENTRUM. Frans Masereel Centrum.* Antwerpen. [En línea][Consulta: 2/6/2014] Disponible en: <http://fransmasereelcentrum.be/en/>

330 Algunos de los españoles que han disfrutado de residencias en el Masereel Centrum son: Francisco Velasco, Julio León, Paula García Arizcun, Ángel Masip, Áurea Muñoz del Amo y muchos otros.

331 Véase: *'ACE*. Buenos Aires. [En línea][Consulta: 2/6/2014] Disponible en: <http://www.proyectoace.org/es>

lidad jurídica de la Fundación 'ACE para el Arte Contemporáneo, que daría continuidad y marco institucional al proyecto.

Uno de los principales proyectos de la Fundación es el Programa Internacional de Residencias Artísticas (PIAR), cuyo objetivo es promocionar la investigación y producción, estimulando la discusión y el intercambio de experiencias con otros artistas, así como el trabajo en colaboración. 'ACE, facilita al artista el espacio, la asistencia profesional y la infraestructura necesaria para realizar su propuesta de trabajo bajo tres modalidades: la producción de un proyecto, la exploración de nuevas situaciones para su práctica artística y la intervención urbana.

Al mismo tiempo, la Fundación promueve el intercambio como plataforma generadora de nuevas ideas estableciendo conexiones con otros artistas, comisarios, e instituciones artísticas, así como con el contexto bonaerense. El programa de residencias alienta especialmente las propuestas que interrelacionan con el entorno urbano. Tal y como cuenta Alicia Candiani, 'ACE ha jugado un importante papel en el barrio:

> [...] podemos decir que la localización de 'ACE en este barrio contribuyó al proceso de revitalización del mismo que empezó a partir del desembarco de las grandes productoras independientes de los medios de comunicación masiva, la instalación de talleres de artistas y espacios dedicados al diseño, a los que se sumaron la restauración de lugares históricos como el Teatro Regio, el Centro Cultural Carlos Gardel y el Depósito de Gregoria Pérez por parte de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.[332]

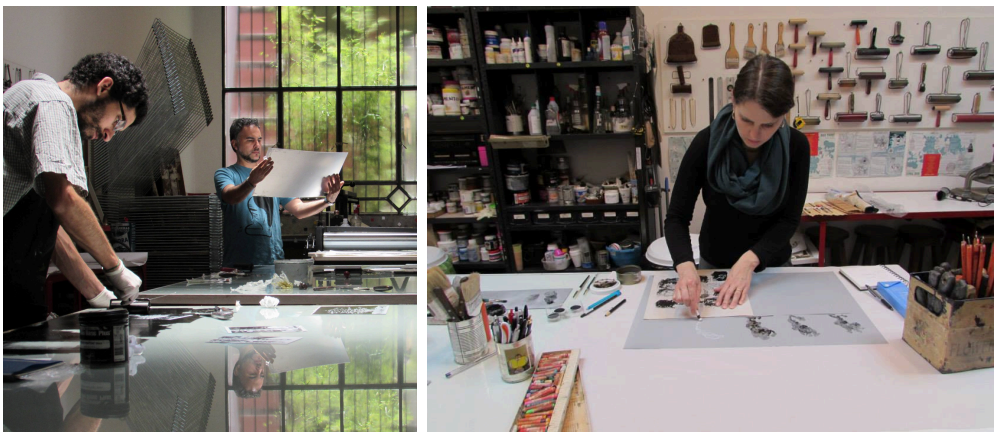


Fig. 36. Artistas residentes trabajando en sus proyectos en el taller de gráfica de la Fundación 'ACE, en Buenos Aires.

332 CANDIANI, Alicia. «Proyecto 'ACE. Una afortunada coincidencia de manos e ideas» En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Noviembre - Diciembre. 2012. Núm. 36. p. 36. En cuanto al proceso de revitalización del contexto, podemos relacionar la Fundación 'ACE con la española Fundación Bilbao Arte, otro centro de producción artística que a partir de la reconstrucción de un edificio en desuso, ha contribuido notablemente a la regeneración del barrio donde se ubica, v. VIII.3.1.

Criterios de selección de artistas

Las residencias están dirigidas a artistas provenientes de cualquier parte del mundo y de cualquier disciplina de las artes visuales, así como a comisarios que quieran desarrollar proyectos de comisariado experimental. La selección de los residentes se realiza mediante convocatorias abiertas en base a un proyecto presentado, en el que se da prioridad a las propuestas que cuestionan el objeto de arte singular, experimentan con la capacidad de producción múltiple y emplean los procesos de arte gráfico, la fotografía y los nuevos medios, explorando el concepto de multiplicidad y sus hibridaciones, así como las propuestas para intervenir con estos lenguajes el entorno urbano.

Tipos de residencia

'ACE ofrece dos tipos de residencia; la costeada por el artista o por patrocinadores en su lugar de origen, y la residencia subvencionada por convenio con instituciones nacionales e internacionales, que dependen de los acuerdos establecidos por la organización.

Instalaciones

La Fundación posee taller de gráfica, sala de exposición y biblioteca. El taller es un espacio de unos 80 m^2 con ventilación natural y mecánica que cuenta con instalaciones de grabado calcográfico, grabado en relieve, y fotolitografía. Está equipado con dos pilas de agua, una prensa calcográfica eléctrica (de 120 x 160 cm de platina), dos prensas calcográficas manuales (de 74 x 120 y 35 x 40 cm de platina), un *rack*, dos pilas de agua, mesas de trabajo, dos planeras de 130 cm x 100 cm y una cubeta de agua de 110 x 85 cm.

Actividades

Del programa de residencias se desprende un amplio calendario de exposiciones que incluyen variadas propuestas como: los proyectos de «gráfica expandida», que utilizan la ciudad como marco expositivo; el programa *En Diálogo*, que patrocina diálogos artísticos entre artistas locales y extranjeros; o las jornadas de puertas abiertas «el aceNITE», donde la comunidad tiene oportunidad de conocer a los artistas y asistir a exposiciones, presentaciones y *performances*.

VI.5.3. Casa Falconieri

En la isla italiana de Cerdeña, encontramos otro ejemplo de taller-residencia en la Casa Falconieri. Creado por la artista Gabriela Locci en 1992, como un centro de investigación de arte gráfico. Este espacio, situado en un pequeño pueblo cercano a Cagliari, resulta un tanto particular, ya que se trata del taller personal de su directora, que además forma parte de su vivienda habitual y ofrece sus instalaciones a artistas invitados para llevar a cabo sus proyectos. Por esta razón, la relación entre huésped y anfitrión y las conexiones entre los artistas que trabajan al mismo tiempo, poseen un carácter muy cercano y personal.

Gabriella Locci, comenzó las residencias invitando, a través de un programa de becas, a artistas de distintas nacionalidades para que desarrollaran sus proyectos dentro del ámbito del arte gráfico, favoreciendo así el intercambio artístico y cultural[333].
Estas becas se ofrecen gracias al patrocinio de diversas instituciones oficiales, fundaciones, y organismos privados, entre los que se encuentran: la Asesoría de la Cultura de la Región de Cerdeña, la Fondazione Banco di Sardegna, el Ministerio de Patrimonio y Cultura, Fundación Nivola de Orani, el Ayuntamiento de Cagliari y otras; a las que se han ido sumando varias españolas, como: Ikas-Art Bilbao, la Fundación CIEC de Betanzos, Diputación de Toledo, la Fundación Fiart Madrid, y la Feria de Arte Múltiple ESTAMPA.
Existen dos tipos de becas: las que incluyen los materiales del taller y la comida diaria de medio día; y otras más cuantiosas, que contemplan también el alojamiento.
Debido a la fisionomía del taller —que responde al modelo de taller de artista privado[334]—, éste sólo puede albergar a un máximo de cinco artistas al mismo tiempo, por lo que se establece un riguroso proceso de selección, en el que se valoran criterios como la trayectoria y coherencia en la obra del artista, el concepto, así como su compromiso ético y espíritu de colaboración[335].

Instalaciones
El taller está situado en la planta baja de una casa enclavada en el centro del pueblo de Serdiana. Su estructura, de muros de piedra, cuenta con instalaciones para grabado calcográfico, grabado en relieve e impresión digital, distribuidas en un área de dibujo y procesado, un patio exterior y un área de estampación.

---

333 Para más información sobre la Casa Falconieri, consúltese el artículo: CUESTA MAYOR, Irene. «Casa Falconieri» En: *Grabado y Edición*. Madrid, Grabado y Edición S.L. 2007, Núm. 8. pp. 18-19.

334 Páginas atrás, hemos analizado las características del taller de artista privado, v. IV.1.1.

335 Información obtenida a partir de la entrevista mantenida con Gabriella Locci el 22 de julio de 2014, en la Casa Falconieri.



Fig. 37. Imágenes del taller Casa Falconieri en Serdiana (Cerdeña).

La Casa Falconieri posee una vocación profundamente experimental, por lo que no contempla la realización de tiradas o ediciones y ni de cursos formativos al uso[336]. Gabriella Locci tiene un concepto muy contemporáneo del grabado que intenta trasmitir a los artistas que invita, de esta manera los proyectos surgidos en su taller, destacan por la combinación de disciplinas como la gráfica, el sonido, el espacio físico, o técnicas de impresión digital. El mejor ejemplo de ello, es la muestra celebrada en 1998, bajo el título *I luoghi del segno- tre incisori fiamminghi contemporanei* que presentaba obra gráfica con performances musicales y trabajos en soporte digital; o el proyecto más reciente *Bidaiariak/Viaggiatori/Viajeros* (2011), surgido del concepto de viaje entendido como una experiencia conceptual, física y sensorial de la relación entre los artistas residentes y su paso por la Casa Falconieri.

Otra de las características del taller, es que posee una fuerte conciencia de la identidad local de la isla de Cerdeña, que está muy presente a la hora de plantear los proyectos de sus invitados, en los que Locci aboga por partir del análisis del contexto desde la perspectiva internacional de los propios creadores y sus distintas identidades, *...tratando de dejar rastro en la isla.*[337]

Actividades

Además de las residencias, la Casa Falconieri destaca por su labor dinamizadora de la gráfica, ya que está presente y colabora activamente en diversos eventos artísticos vinculados a la creación gráfica, como son el comisariado de diversas exposiciones en Italia y España,

336 Cabe señalar que Gabriella Locci sí que imparte cursos formativos en otros talleres italianos e internacionales. Podríamos destacar su labor docente en centros como la Fundación Fuendetodos Goya o la Fundación CIEC de Betanzos, entre otros.

337 LOCCI, Gabriela. *Ibidem*.

la participación en Ferias como ESTAMPA, y la organización del FIG (Festival Internacional del Grabado de Bilbao)[338], del cual Locci es presidenta y cofundadora.

Los talleres que ofrecen la posibilidad de desarrollar proyectos en residencia, contribuyen a entablar un valioso intercambio artístico y cultural, tejiendo redes entre diversos artistas de todo el mundo. Es importante valorar también, la *huella* que dejan en el entorno donde se desarrollan, fundamental para impulsar la producción y difusión de la gráfica entre el público.

VI.6. EL TALLER DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

Con el desarrollo en los últimos veinte años de la tecnología de impresión digital, hemos asistido a la aparición de un gran número de «talleres digitales» en todo el mundo. Al mismo tiempo, muchos talleres que trabajaban en los procesos de estampación tradicionales, han incorporado las herramientas digitales a sus instalaciones. Algunos de los más prestigiosos dentro de este grupo son: Studio Franck Bordas, en París; y Adamson Editions, en Washington, ambos talleres-editora especializados también en litografía tradicional, y Coriander Studio en Londres, especializado en serigrafía.
Existen algunos talleres de impresión digital, que además de producir ediciones, centran buena parte de su actividad, en la investigación de nuevas tecnologías, que más allá de la impresión digital, pretenden ampliar el repertorio de posibilidades técnicas para la producción de arte gráfico. En este aspecto, queremos explorar la actividad que llevan a cabo el Graphicstudio y el Centre for Fine Print Research. Se trata de dos talleres que editan obra gráfica, y están comprometidos con la enseñanza a través de su asociación con instituciones universitarias, aunque en este apartado queremos tratar especialmente sus aportaciones técnicas, fruto de la labor investigadora que realizan.

VI.6.1. Graphicstudio. USF

Perteneciente también a la serie de talleres-editora norteamericanos que protagonizaron el fenómeno del *Print Boom* americano, y que hemos abordado en el primer apartado del

338 El FIG es una importante feria internacional de arte gráfico, que se viene celebrando desde 2012 en Bilbao. Ésta, va acompañada de exposiciones paralelas, conferencias y de un importante premio.

capítulo[339], el Graphicstudio constituye además, un ejemplo excepcional en cuanto a la experimentación y el compromiso con nuevas tecnologías, por lo que hemos estimado oportuno mostrarlo dentro de esta categoría.

Graphicstudio se estableció en 1968 como un centro de investigación experimental enfocado al trabajo colaborativo, perteneciente a la University of South Florida (USF)[340], en Tampa (Florida). Su fundador, el artista, profesor y autor, Donald J. Saff (1937) definió desde sus comienzos, los que serían los objetivos del taller; por un lado, crear un espacio libre de intereses comerciales[341]; y por otro lado, abrirse a los cambios tecnológicos, que funcionarían como herramienta pedagógica para estudiantes, impresores y artistas[342].

Graphicstudio se ha caracterizado durante toda su trayectoria, por abordar proyectos complejos y arriesgados, en los que Saff y su equipo, han animado a los artistas a superar retos y dificultades fuera de los límites de la gráfica tradicional. Estos desafíos han llevado a los impresores a inventar nuevos procesos y procedimientos como el *Waxtype*, una técnica de serigrafía que emplea encáustica y que se desarrolló específicamente para Roy Lichtenstein; o el *Heliorelief* , una nueva forma de xilografía fotográfica hecha por *sandblasting*, que emplea estarcidos generados fotográficamente, permitiendo resultados extraordinariamente finos[343].

Asimismo, Deli Sacilotto —quien también fuera director del taller—, impulsó la decimonónica técnica del fotograbado, para permitir el entintado manual de estampas extraordinariamente grandes y el fotograbado a cuatro colores, que aplicaron artistas como Chuck Close, Robert Mapplethorpe, Vik Muniz, Ed Ruscha y William Wegman, entre otros.

Los artistas invitados a trabajar en colaboración en el Graphicstudio, provienen de las más variadas disciplinas del arte contemporáneo, e incluyen a grandes figuras del arte norteamericano del siglo XX; a artistas europeos como Vito Acconci o Sandro Chía; además de generaciones intermedias (muchos de origen latino), como Guillermo Kuitka, Graciela Iturbide; y los cubanos Abel Barroso, Ibrahim Miranda y el colectivo *Los Carpinteros*.

En 2001, Graphicstudio se fusionó con el Contemporary Art Museum y el Public Art Program, formando el Institute for Research in Art, bajo la dirección de Margaret A. Mi-

339 Al inicio de este capítulo, nos hemos referido a estos talleres, v. VI.1.

340 El Graphicstudio constituye junto a unos pocos talleres más, como el Leroy Neyman Center For The Print Studies -de la Universidad de Columbia-, o el Tamarind Institute -perteneciente a la Universidad de Nuevo México-, un fenómeno poco frecuente e inexistente en España, donde se compagina la edición profesional de estampas, con la investigación y la enseñanza, en una fructífera combinación.

341 Los problemas económicos de la Universidad provocaron el cierre del Graphicstudio entre 1976 y 1981.

342 Véase: TALLMAN, SUSAN. *Op. Cit.* p. 285.

343 Ésta última, se puede apreciar muy bien en la edición del libro *The Vitreous Body* de Kiki Smith, editado por el Graphicstudio en 2000. Véase en la página web del taller: USF GRAPHICSTUDIO. Institute for Research in Art. Disponible en: <http://www.graphicstudio.usf.edu/GS/gs_about.html>

ller. En esta etapa, el taller invitó a artistas a utilizar el proceso de la cianotipia[344] sin cámara, que dio como resultados, sorprendentes estampas únicas de gran formato, en colaboración con Alex Katz, Guillermo Kuitca, Arturo Herrera y Christian Marclay.

La investigación y las colaboraciones del taller se extienden a las ediciones de escultura y libros de artista, que han conformado la personalidad del Graphicstudio. Las innovadoras esculturas múltiples producidas bajo la dirección de Saff, comprenden las ediciones híbridas de Robert Rauschenberg para su *R.O.C.I. Project* (Rauschenberg Overseas Cultural Interchange) y el elenco de esculturas de bronce de Lichtenstein.
Hank Hine produjo proyectos de libros en colaboración con George Baselitz, Ed Ruscha, Kiki Smith, mientras que en los últimos años, Miller ha potenciado la producción de escultura para la que los técnicos han investigado y desarrollado innovadoras técnicas. En bronce para Louise Bourgeois, Diana Al-Hadid y Esterio Segura; construcciones de madera para *Los Carpinteros* y Allan McCollum; piezas de resina para Roxy Paine y Trenton Doyle Hancock; moldes de basalto vertido para Keith Edmier; corte mediante chorro de agua aplicado a esculturas de acero inoxidable pulido, para Teresita Fernández (fig. 38), y tecnologías digitales empleadas para la investigación y la producción de estampas tradicionales y ediciones de escultura. Cabe destacar además, el empleo de impresiones digitales de películas para procesos de estampación y rápido prototipado para múltiples 3D. Todo este repertorio técnico, ha provisto a los artistas de avanzadas tecnologías con las que expandir su obra más allá de los límites tradicionales de la gráfica.



Fig. 38. Izquierda: los impresores del Graphicstudio, Matthew Squires y Tom Pruitt; trabajando en una escultura realizada en acero inoxidable para Teresita Fernández, en 2013.
Derecha: fragmento de la pieza de Teresita Fernández. *Blind Land (Green Mirror)* 2013.

344 La cianotipia es un proceso fotográfico inventado en 1842 por Sir John Herschel en el que las sales de plata sensibles a la luz, son sustituidas por sales de hierro. Las estampas fotográficas se crean al positivar por contacto, objetos o negativos sobre una emulsión fotosensible. Este proceso fue muy utilizado por fotógrafos y artistas a finales de siglo XIX y se conoció también bajo el nombre de *blueprint* (debido al color azulado de las imágenes resultantes).

Paralelamente a la investigación y producción de ediciones de arte gráfico, hay que destacar la faceta educativa del Centro, que ha facilitado la interacción formativa y profesional entre los estudiantes de la Universidad del Sur de Florida y los artistas visitantes[345]. Además, el Graphicstudio desarrolla otras actividades como seminarios técnicos, conferencias, congresos, publicaciones y otros programas de enseñanza[346].

Otro de los aspectos destacables de este Centro es que archiva tres colecciones de las obras editadas: una de ellas en la National Gallery de Washington DC; otra en el USF Contemporary Art Museum del Estado de Florida; y la tercera, en un archivo propio que comprende dibujos previos, pruebas de estado, transparencias y vídeos destinados a exposiciones e investigación[347].

VI.6.2. Centre for Fine Print Research. CFPR

En una línea similar, pero más contemporáneo que el anterior y en Europa, se fundó en 1998, el Centre for Fine Print Research (CFPR) en la ciudad de Bristol, en Gran Bretaña. Dependiente de la University of the West of England (UWE), el CFPR es un centro líder, dedicado a la investigación internacional para el desarrollo innovador de la producción gráfica en el ámbito artístico e industrial. Su atención se centra en la estrecha relación que existe entre la tecnología, las ideas y las habilidades artesanales.

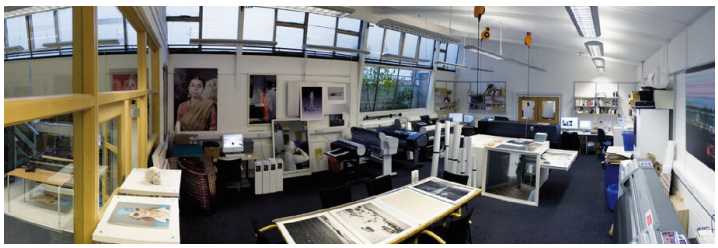


Fig. 39. Imagen de una de las salas de impresión del CFPR en Bristol (Reino Unido), 2013.

Dirigido por Stephen Hoskins, profesor e impresor, el Centro trabaja en colaboración con la empresa Hewlett Packard (HP), y tiene como principales áreas de investigación la

345 Este modelo pertenece, al igual que Tamarind, al modelo de taller de colaboración institucional, que hemos planteado anteriormente. Se trata de talleres profesionales que se asocian a universidades para compaginar la producción profesional de estampas (comercial o no), con la investigación y la enseñanza en una fructífera combinación. (v. VI.1.2.)

346 Para más información consúltese la página web del Centro: USF GRAFICSTUDIO. Graphicstudio. [Consulta: 10/06/2014] Disponible en: <http://www.graphicstudio.usf.edu/GS/gs_about.html>

347 Véase: CANDIANI Alicia. «Nodos, redes e interfaces: los espacios internacionales de la gráfica (o memorias de una artista nómada)». En: VV.AA. *Premio Nacional de Arte Gráfico 2005. Calcografía Nacional.* Madrid. 2005. p.18.

relación de las tecnologías digitales con el arte, a través del estudio del potencial de la impresión 3D; las superficies táctiles del arte impreso y la calidad de las impresiones.

El Centro ofrece sus instalaciones a artistas, diseñadores e impresores para producir impresiones que investiguen en torno a sus áreas de trabajo. Además, ofrece servicios de impresión por encargo y también trabaja como editora, produciendo tiradas limitadas y obra múltiple de artistas, editores y galerías. Algunos de sus trabajos recientes comprenden: una serie de impresiones en relieve que emplean planchas xilográficas cortadas a láser, del artista Paul Coldwell; una impresión de la luna, grabada a láser en papel negro Somerset de la artista Hen Coleman (fig. 40); y una serie de *bulbos* escaneados en 3D, impresos y recubiertos para el artista Gordon Cheung.



Fig. 40. Izquierda: la artista Charlotte Hodes, trabajando en una estampa realizada con corte láser e impresión *inkjet*. (70 x 122 cm) Edición: 5 ejemplares. Derecha: Hen Coleman en el CFPR firmando la edición: *'27.3 to 29.5'*. 2012. Grabado a láser sobre papel Somerset negro (99 x 99 cm). Edición: 10 ejemplares.

El CFPR cuenta con una destacada trayectoria en el ámbito industrial en el que han desarrollado interesantes proyectos de colaboración para numerosas empresas. El equipo de investigación ha patentado materiales cerámicos novedosos, que actualmente se encuentran en proceso de comercialización.

Como centro formativo, el CFPR dispone de un programa para la realización de estudios de investigación de doctorado, másteres de posgrado en arte gráfico interdisciplinar y diseño[348], y prácticas profesionales.

348 El CFPR mantiene vínculos con numerosas instituciones mundiales como la University of Bristol, Bristol Robotics Laboratory, University of Leeds, University of Ulster de Belfast (Reino Unido), Università Degli Studi Di Milano (Italia), Gjøvik University College (Noruega), Universitat Autònoma de Barcelona, Université de Reims Champagne-Ardenne (Francia) o la Pannon University (Hungría). Véase: UNIVERSITY OF THE WEST OF ENGLAND. Centre for Fine Print Research. Bristol 2012. [En línea][Consulta: 21/06/2015] <http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/courses/index.html>

El modelo de taller de investigación de nuevas tecnologías resulta indispensable para el avance de nuevas procedimientos, herramientas, y la creación y mejora de equipos; contribuyendo en gran medida a ampliar el abanico de recursos técnicos para los artistas.

VI.7. EL TALLER EFÍMERO

Dentro de este apartado exploraremos los trabajos de algunos artistas, cuyos espacios de creación y producción se encuentran fuera de los límites de lo que entendemos como un taller convencional[349]; y a diferencia de los que hemos tratado hasta ahora, se caracterizan por poseer una dimensión temporal determinada por la producción de la obra. Por ese motivo los hemos denominado: «talleres efímeros».
Debemos recalcar que se trata de espacios seleccionados por artistas con la finalidad de llevar a cabo su propia obra, por lo que su planteamiento espacial, responde más a la reflexión, investigación y experimentación sobre el discurso artístico y el concepto de la gráfica, que al propósito de producir ediciones de obra gráfica. Hablamos por lo tanto, de obras de carácter experimental que se sitúan en los límites de la gráfica y dialogan con el espacio en el que habitan durante el periodo de tiempo que requiere el proceso de trabajo.

Para abordar estos talleres, proponemos un estudio partiendo de los autores y de sus obras, más que de los espacios en sí mismos, ya que en varios casos, se trata de proyectos *site specific* —específicamente ideados para el emplazamiento de su creación—.
No obstante, hemos clasificado estos espacios en dos categorías, de acuerdo a su interrelación con la obra cuya producción albergan:

- El taller efímero como parte integral de la obra (el espacio del taller actúa bien como soporte de estampación, bien como matriz, o como soporte y matriz).
- El taller efímero como escenario de producción de la obra, pero no como parte física de la obra.

349 Como taller convencional nos referimos al espacio que hemos descrito en el capítulo IV como «taller tipo», clasificado en los distintos procesos de estampación; v. IV.3.

VI.7.1. El taller como parte integral de la obra gráfica

En referencia al primer caso expuesto, encontramos las primeras manifestaciones del uso del taller como parte integral de la obra gráfica, en las primitivas huellas-plantilla de manos en las prehistóricas cuevas de Altamira, Lascaux, o en lugares más remotos como la Isla de Sulawesi en Indonesia y en la Patagonia argentina, convertidas en soporte rugoso y espacio de producción de carácter efímero (fig. 41).



Fig. 41. Imagen de la *Cueva de las Manos*, a 71 km al sur de la localidad Perito Moreno en la Patagonia argentina, que data de hace nueve mil quinientos años.

Dentro del contexto actual del arte gráfico son varios los artistas que trabajan utilizando espacios de trabajo temporales como soporte de la obra, o como matriz generadora de estampas; pudiendo darse también una combinación de ambas. Hay casos además, en los que el mismo espacio puede actuar también como marco expositivo de la obra. Un ejemplo representativo de este tipo de talleres, son los espacios que selecciona Thomas Kilpper parar llevar a cabo sus proyectos.

Thomas Kilpper (1956) es un artista alemán cuya obra está expresamente concebida para formar parte del espacio donde ha sido producida, que además se convierte en el lugar de exposición. Para ello, se sirve con frecuencia de edificios vacíos que van a ser derruidos, en los que el artista, relaciona la imagen resultante, con la historia y el papel social de los respectivos lugares.
Kilpper comenzó a trabajar con el espacio cuando buscaba soportes para realizar estampas en gran formato. Su primer proyecto fue realizado en la antigua misión militar rusa de

Frankfurt, antes de que ésta fuera demolida. El interior del edificio albergaba suelos de tarima, en los que el artista talló una imagen de la ciudad que dio como resultado enormes pruebas de estampación (de 250 x 400 cm), a las que tituló: *Russisch Parkett*. Compuesta por imágenes que ahondaban en la memoria de la construcción, y expuestas en forma de instalación, este trabajo se convertiría en su primera obra de xilografía monumental, vinculada al lugar.

A este proyecto le seguiría *Don´t look back* (fig. 42) en el que Kilpper, talló el suelo de una cancha de baloncesto, con la intención de reflexionar sobre la dimensión política e histórica del lugar, convirtiendo de nuevo el suelo en la matriz *parlante*, que relataba los sucesos acontecidos sobre él: en un principio, fue escenario de prisioneros aliados; y tras la ocupación de éstos, pasó a alojar interrogatorios de personas que habían estado vinculadas con el régimen nazi; para convertirse finalmente, en espacio utilizado por alemanes y americanos para luchar contra la Unión Soviética. En la estampa resultante podían verse representadas, de forma fragmentada, varios de estos hechos, acompañados de la frase: *Wo bitte schön kann Ich meine Grauwerte wiederfinden?*[350] con la que Kilpper establecía una analogía entre los acontecimientos históricos (de carácter totalitario y polos opuestos), y la propia técnica xilográfica, la que también posee una dimensión radical (de blancos y negros). A través del texto, el artista aludía a su búsqueda personal de tonos grises o tonos intermedios[351].



Fig. 42. Thomas Kilpper durante el proceso del proyecto *Don´t look back*. (dcha.) y estampación del suelo completo sobre 300 m² de tela. 1998.

Tras realizar impresiones del suelo, el artista exhibió las estampas en la cancha de baloncesto y los visitantes que caminaban sobre el suelo tallado, se encontraban entre el negati-

350 Traducida al español como: «Por favor, ¿dónde puedo encontrar mis tonos de grises?».

351 Consúltese el artículo sobre el artista en: HIDALGO DE CISNEROS, Carmen. «Thomas Kilpper. Estampador de suelos». En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Julio 2007. Núm. 9, pp. 30-36.

vo y el positivo, de manera que las estampas y la matriz actuaban a modo de instalación, en lugar de como elementos independientes (fig. 43).
En la fachada exterior del Ayuntamiento, se colgó una estampación del suelo completo sobre tejido cosido, que ocupaba una superficie de 300 m^2 .



Fig. 43. *Don't look back*. 1998/2002. Instalación de Thomas Kilpper en el Camp King de Oberursel. (Alemania).

En su siguiente intervención, Kilpper convirtió la *Orbit House* de Londres en su taller y matriz, tallando el suelo de parqué de caoba que cubría la décima planta, con un área de 400 m^2, sobre el cual representó un *ring* de boxeo rodeado de personajes vinculados históricamente al edificio. Para su ejecución, el artista proyectó los retratos de fotografías y grabados sobre el suelo, antes de tallarlo con gubias y motosierra. Empleando como soporte para su estampación, materiales encontrados como, viejas cortinas del edificio cosidas para crear un gran soporte, papel de valla publicitaria, y hojas de película de polietileno ultravioleta, que se encontraban en las ventanas del edificio.
La textura de espina de pescado del parqué, destacaba en las áreas no talladas (fig. 44) que fueron entintadas en negro con un rodillo gigante, especialmente fabricado para el proyecto. Durante la exposición de la obra, las impresiones fueron suspendidas sobre el suelo tallado y las ventanas, y al igual que en la anterior instalación, los visitantes podían transitar sobre el parqué tallado mientras contemplaba las estampas[352].

352 Véase más información e imágenes sobre el proyecto en la página web de la Tate Modern: TATE. *Tate*. London. [En línea][Consulta: 05/07/2014] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kilpper-the-ring-william-shakespeare-p78551>

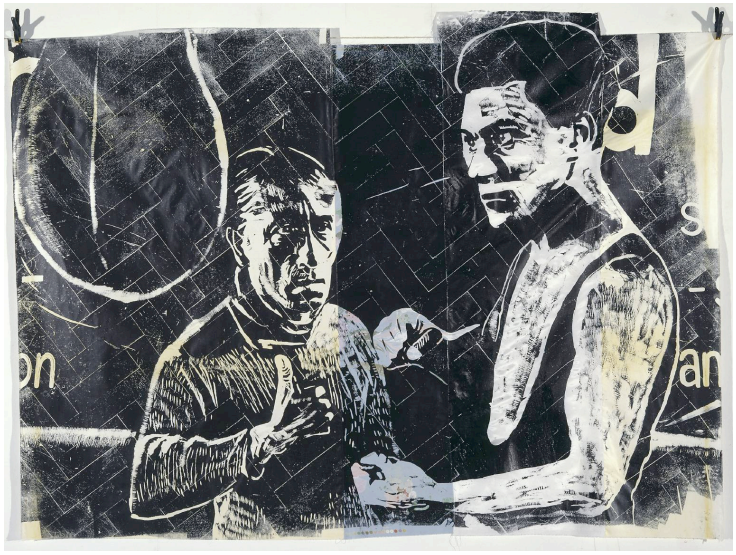


Fig. 44. *The Ring: Gordon Harker*. 2000 Xilografía sobre tela donde se aprecia la estructura del parqué del suelo de la Orbit House de Londres. Thomas Kilpper. Col. TATE.

Kilpper no está interesado en realizar ediciones y afronta cada proyecto como una experiencia única, temporal y efímera, por lo que las diferentes pruebas de estampación que realiza sobre distintos tejidos y soportes, tienen la función de documentar el proceso de trabajo. El mismo artista lo describía así: «Me sentía atraído por el proceso físico de destruir, percutir y cortar, pero creando algo nuevo al mismo tiempo»[353].

VI.7.2. El taller efímero como escenario de producción de obra gráfica

Con referencia a la segunda categoría planteada; el taller efímero que actúa meramente como escenario o testigo de la creación y producción de obra gráfica, podemos encontrar innumerables propuestas, por lo que solamente expondremos algunas ideas de espacios que de forma pasajera, han actuado como talleres generando obras relacionadas con el entorno urbano, el cuerpo humano y el arte de acción.

La calle como taller

En cuanto al taller efímero enmarcado en el entorno urbano, queremos citar la obra *Automobile Tire Print* (1953) de Robert Rauschenberg y John Cage, ya que fue una de las primeras experiencias gráficas en desarrollarse en el espacio público. Se trata de una impre-

353 KILPPER, Thomas en: PHILAGRAFIKA. Philagrafika Blog. [En línea][Consulta 05/07/2014] Disponible en: <http://philagrafika.blogspot.com.es/2009/07/interview-thomas-kilpper.html> [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «I was attracted by the physical process of destroying, of hammering and cutting but creating something new at the same time».

sión producida por la rueda entintada de un coche sobre veinte hojas de papel encolado, que fueron posteriormente montadas sobre una tela, conformando una estampa de casi siete metros de longitud. Esta obra aunaba, el proceso de acción artística con el de impresión; utilizando la rueda del coche como rodillo, y el espacio de la calle como taller (fig. 45).



Fig. 45. *Automobile Tire Print*. 1951. Monotipo. (Impresión de neumático de automóvil. Pintura de pared sobre veinte hojas de papel montado sobre tela., 42 x 671 cm (totalmente extendida). Robert Rauschenberg y John Cage. San Francisco Museum of Modern Art.

Podemos relacionar el trabajo de Rauschenberg y Cage con distintas experiencias de impresión, que tienen como escenario el espacio urbano y que suelen emplear como prensa, maquinaria pesada de construcción. Este tipo de trabajos se caracteriza por la participación colectiva —tanto en la creación como en la estampación— y por las grandes dimensiones de las obras resultantes.

Entre las primeras propuestas desarrolladas en suelo público, que se han valido de vehículos pesados como prensa de estampación, hallamos una intervención colectiva impulsada por el taller australiano Newcastle Printmakers Workshop, en 1980.
La *acción-taller* fue organizada por los miembros del estudio, dirigidos por la impresora Arlene Bridges y se desarrolló en Newcastle durante un fin de semana, en la calle frente al estudio. El folleto para participar en el taller, invitaba a los asistentes a que trajeran todo tipo de herramientas desde *puntas secas*, clavos, gubias, elementos de maquinaria como engranajes, y piezas de bicicleta, cúteres, sierras y lijas, viejas planchas de metal para regrabar y *collagraphs* preparados[354].
Para la estampación, utilizaron como prensa calcográfica una pequeña apisonadora (fig. 46) y como lecho de prensa unos grandes tablones de madera de pino, sustituyendo a su vez, los fieltros de estampación por mantas de cama y una plancha de espuma. Patricia Wilson, una de las participantes del taller, relata en una crónica tras la acción, que todos

354 Para más información, léase la crónica del Taller en: WILSON, Patricia. «Steamroller Seredipity». En: *Artemis.* vol. 11, Núm.4. November-December. 1980. [En línea] [Consulta: 3/6/2015] Disponible en: <https://newcastleprintmakersworkshop.wordpress.com/2014/06/21/steamroller-serendipity/>

los participantes estaban totalmente implicados y emocionados, trabajando de un modo impulsivo y experimental, entintando todo tipo de objetos para estampar desde:

> [...] hojas, ramas, cubiertas de hierro, radiografías, redes metálicas, cristales, tornillos, guantes de goma, tejidos, dientes y juntas. La gente cortaba entusiasmada planchas en siluetas, taladraban agujeros sobre ellas, sometiéndolas a fuertes ataques de ácido y las remataban derritiéndolas y cortándolas con soldador de oxiacetileno.[355]



Fig. 46. Proceso de estampación de diversas matrices bajo la apisonadora, durante un taller organizado por el Newcastle Printmakers Workshop, en las calles de la localidad de Newcastle (Australia), en 1980.

Wilson hablaba así de las aportaciones que supuso la experiencia para el grupo de impresores del Newcastle Printmakers Workshop:

355 *Ibídem.* [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «... leaves, twigs, roofing-iron, x-ray plates, weld mesh, glass, screws, rubber gloves, fabrics, cogs and gaskets. People enthusiastically cut plates into shapes, drilled holes in them, subjected them to furious acids and took the final step of melting them and cutting them with oxyacetylene».

> Quizás fue de entre nosotros, a los más experimentados en la tradición y las técnicas del grabado, a los que más sorprendió. Qué sensación más estimulante y desafiante, liberarse y arriesgarse, sin ideas preconcebidas sobre el resultado, sin oportunidad de repetición y sin oportunidad de hacer el de sobra conocido «ritual de la edición» —la razón de ser del oficio del impresor—. De nuevo sentir la emoción de ser estudiante, aprendiz y volver a experimentar el mágico momento de levantar el papel de la plancha por primera vez.[356]

La dimensión experimental y creativa de este tipo de talleres efímeros se refleja en los resultados de las obras, así como de la subordinación del concepto de edición, el cual pierde significación.

En relación al arte de acción, son numerosos los artistas que han trabajado en el ámbito gráfico desde un planteamiento vinculado al *performance*, en lo que se conoce como *gráfica performativa*. En este caso el escenario donde se desarrolla la acción, juega el papel de «taller» durante el tiempo de duración de la misma.

La galería como taller

Una de las experiencias más tempranas de arte gráfico relacionadas con el cuerpo humano son las desarrolladas por el artista Yves Klein. En *Anthropometries of the blue period* (1960), varios cuerpos de mujeres actuaban como matrices vivas que, tras haber sido entintadas en color azul, dejaban su huella sobre una superficie textil.
Esta acción, celebrada en la Galerie Internationale d´Art Contemporain de París, contó con un público espectador y varios músicos que tocaban en directo una melodía compuesta por una sola nota. Klein describía el carácter temporal de la acción como sigue: «La obra se acababa a sí misma, allí, delante de mí, con la completa colaboración de la modelo. Y yo podía saludar su entrada en el mundo tangible de una manera digna, con traje de etiqueta.»[357]

La playa como taller

Siguiendo con la *gráfica perfomativa* y utilizando en este caso, el cuerpo humano como soporte a intervenir, nos parece sumamente interesante la experiencia llevada a cabo, en 1970 por el artista Dennis Oppenheim en la playa de Long Island (EE.UU.), titulada como *Position for Second Degree: Burn Stage I and II*. La acción consistía en la estampación de un libro que actuaba como matriz o cliché fotográfico, sobre la piel desnuda del artista, utili-

356 *Ibídem.* [Traducción de la autora] Texto original en inglés: «However it was perhaps those of us far more steeped in the techniques and traditions of etching who were the most amazed. How refreshing, invigorating and challenging to liberate and throw all caution to the wind, with no preconceived idea of the result, no chances of repeating it and certainly no chance of making that all too hallowed edition –the raison d'être of the printmakers' craft–. To once again feel the thrill of being a student, a learner, and to re-experience that magic moment when you pull the paper from the plate for the first time».

357 KLEIN, Yves, citado por: BERNAL María del Mar. «Grabado y performance. [Una desobjetualización de la gráfica]». En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. 2013. Marzo 2013. Núm. 42. p. 53.

zando la proyección del sol como herramienta de insolación natural, durante un periodo de cinco horas (fig. 47). Este ejemplo ilustra de manera muy sencilla, cómo el espacio de la playa puede ser utilizado como taller y cómo la máquina de insolación puede ser sustituida por la luz natural.

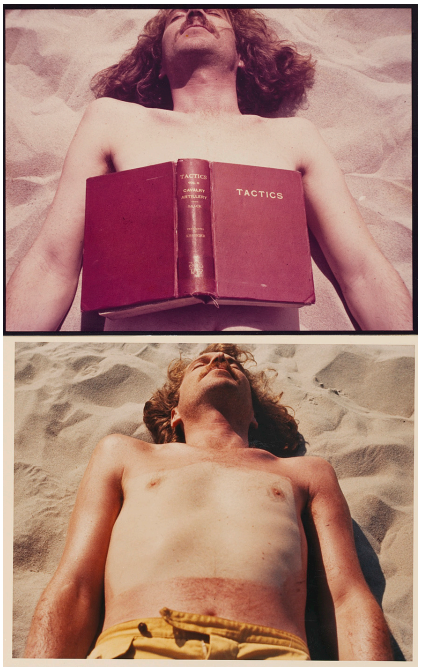


Fig. 47. Fotografías de *Reading Position For Second Degree: Burn Stage I and II*. 1970. Material: 5 horas de energía solar. Long Island (Nueva York). Dennis Oppenheim.

La morge como taller

De carácter más macabro son los trabajos desarrollados en Méjico por el colectivo SEMEFO, cuyo nombre provenía de las iniciales de «Servicio Médico Forense». Éste se fundó en 1990 por los artistas Teresa Margolles[358], Arturo Ángulo, Juan Luis García Zavaleta, Carlos López, Juan Manuel Pernás, Víctor Basurto, Arturo López, Víctor Macías y Antonio Macedo. SEMEFO fue un colectivo transgresor, que trabajó durante la década de los noventa explorando los temas de la violencia y los problemas sociales de su país a través del examen de cadáveres[359]. Su práctica consistía en la obtención de las huellas de los cadáveres de la morgue tras la autopsia, obteniendo así, espectros visibles de los fluidos del cuerpo sobre sábanas blancas a modo de sudarios (fig. 48). Este interés por el registro de la impronta de los cadáveres —primero animales y después humanos— impulsaría a la

358 La artista Teresa Margolles representó a México en la 53ª Bienal de Venecia.

359 Tal y como explica el colectivo, uno de sus fines era el de demostrar, a través de la impresión de los fluidos del cadáver, que éste permanece vivo tras la autopsia. Para obtener más información sobre Teresa Margolles y el colectivo SEMEFO, véase: MARTÍNEZ, Gabriela. *De la violencia a la cruel espectralidad en la obra de Teresa Margolles*. [Tesis Doctoral] Universidad Autónoma de Querétaro. (Méjico) Facultad de Bellas Artes. 2011. [Dirección: Dra. Teresa Bordons] pp. 21-34. [En línea][Consulta: 21/03/2014] Disponible en: <http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/2330/1/RI001289.PDF>

artista Teresa Margolles, a diplomarse en medicina forense en 1995, haciendo así, de las diferentes morgues donde trabajaba, espacios de taller en los que transcurría la mayor parte de su proceso creativo[360].

El trabajo actual de la artista, que ahora acomete en solitario, sigue centrado en la violencia, la cual le ha llevado a trabajar en las calles mejicanas, registrando las huellas (de sangre) de aquellos lugares, que han sido testigos de un crimen (fig. 48 dcha).



Fig. 48. Izquierda: *Dermis*. 1996. Impronta de personas asesinadas sobre sábanas (tela de 200 x 150 cm y dos de 200 x 180 cm). Colectivo SEMEFO.
Derecha: *Papeles*. 2003. 100 hojas de papel Fabriano impregnadas con agua usada para lavar cuerpos tras la autopsia. Teresa Margolles.

Las experiencias gráficas aquí tratadas, demuestran que cualquier espacio puede actuar como taller o laboratorio para la producción de arte gráfico, no siendo imprescindible la disponibilidad de un taller convencional[361], al menos en términos de creación y experimentación. En el siguiente apartado continuaremos explorando otros ejemplos de talleres poco comunes.

VI.8. EL TALLER AMBULANTE

Este apartado queremos dedicarlo a un tipo de taller singular, que se distingue por su condición ambulante, ya que posee la capacidad de moverse de un espacio a otro. Se trata de talleres móviles que, bien cuentan con las instalaciones necesarias para producir obra gráfica insertas en un medio de locomoción, bien son instalaciones transportables por el propio impresor.

360 *Ibídem.*

361 Nos referimos como taller convencional, al que hemos descrito en el capítulo IV.

Una de las primeras manifestaciones que reflejan la idea de este taller, aparece representada en la estampa que mostramos más abajo (fig. 49), *Habit d'Imprimeur en Lettres*[362], creada por el impresor flamenco Gerard Valck (1651–1726). Esta imagen describe a un impresor tipógrafo portando la prensa de estampación sobre sus hombros, al mismo tiempo que sujeta en sus manos la almohadilla de tinta y la manilla de la prensa; y sobre su cabeza, el cajetín con los tipos móviles y el modelo con el texto para imprimir.

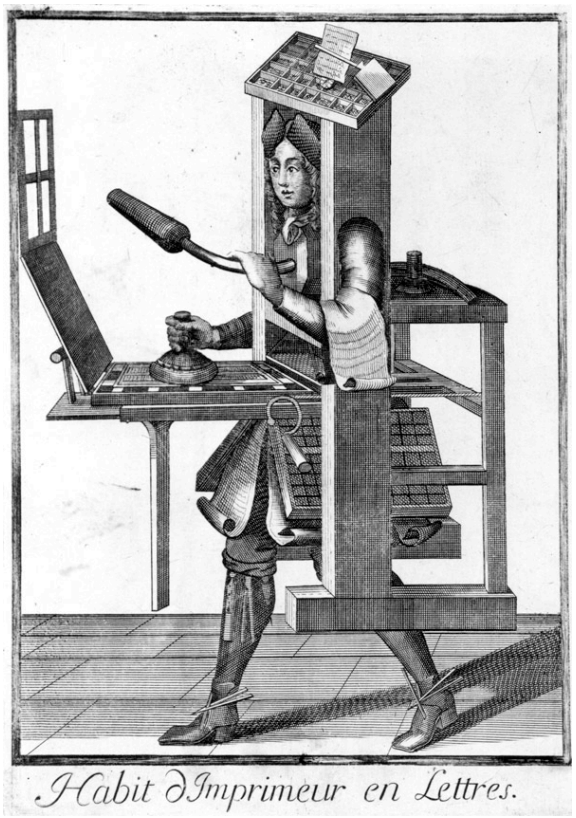


Fig. 49. *D'Habit d'Imprimeur en Letters*, *circa* 1700. Gerard Valck. (Holanda)
Colección de la Colonial Williamsburg Foundation.

A partir de entonces, han sido muy numerosas las distintas propuestas de diseños de talleres portátiles o ambulantes. A comienzos del siglo XIX, el propio Senefelder se ocupó del diseño de diversas prensas de litografía, con la finalidad de viajar con ellas difundiendo su reciente invento del proceso de estampación litográfica. La «prensa de viaje» (fig.50) consistía en un pequeño maletín con una piedra litográfica en su interior, la cual una vez dibujada y procesada, permitía —mediante el accionamiento de un manubrio— estampar

362 Podría traducirse como «El vestido del impresor» o «El vestido del tipógrafo». Esta estampa de Valck forma parte de una serie de 189 grabados dedicados a representar con gran detalle, los diferentes gremios y profesiones vistiendo las herramientas distintivas de sus ocupaciones.

pruebas sobre papel, de forma relativamente fácil y rápida. Esta máquina-taller ejercía un papel similar al de las actuales fotocopiadoras.

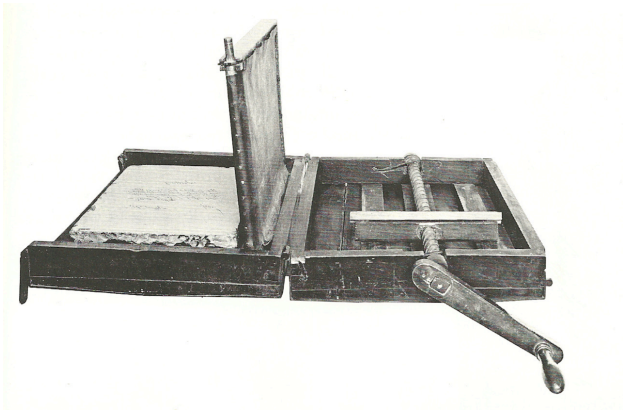


Fig. 50. Prensa portátil de viaje diseñada por Alois Senefelder, *circa* 1800.
Tamaño 47 x 60 x 17 cm. Col. Museo Maxberg de Solnhofen (Alemania).

Ya en el siglo XX hemos asistido a la presentación de múltiples propuestas que juegan con la idea de taller móvil o taller portátil como un taller que interactúa en los distintos lugares donde se ubica y trabaja temporalmente. A continuación, mostramos algunos artistas e impresores que han ideado ingeniosos artefactos.

Craft & Concept es un colectivo fundado por los artistas Jesse McAfee, Zach Springer y Will Burnip, que tienen como base de operaciones un taller «fijo» en la localidad estadounidense de Kansas City. Craft & Concept trabajan diseñando y fabricando artesanalmente distintos modelos de prensas móviles y portátiles con el fin de acercar la gráfica al público y promocionar sus trabajos, así como los de los artistas con los que colaboran.
Desde 2007, llevan a cabo un proyecto llamado *The Print Factory,* que consiste en la realización de diversas intervenciones de arte público. Éstas incluyen talleres, demostraciones y *happenigs* generalmente en lugares públicos no frecuentados por actividades artísticas, donde llevan las prensas que ellos mismos fabrican, e interactúan con los viandantes. Tal y como manifiestan sus integrantes, *The Print Factory* tiene como fin estimular el debate y la comunicación en torno a la estampa y hacer que la gente se conciencie de su importancia en nuestra sociedad[363]. Para ello realizan acciones que transcurren en la calle, en parques, galerías de arte o en espacios comerciales. A continuación mostramos un ejemplo de una de sus demostraciones en una lavandería (fig. 51).

363 Véase: CRAFT & CONCEPT. Craft & Concept [en línea][Consulta: 14/07/2014] Disponible en: <http://craftandconcept.com/>



Fig. 51. Acción de *The Factory Print* en una lavandería de Kansas City, por el colectivo Craft & Concept. 2014.

Las construcciones de Craft & Concept se distinguen por su factura artesanal. Entre sus diseños encontramos talleres ambulantes de carácter portátil, como S.C.O.P.E., una mochila-taller que posee unas dimensiones de 67,31 x 42,54 cm y un grosor de 25,4 cm (fig. 52); o las prensas de madera, considerablemente más fáciles de transportar que las tradicionales, y equipadas con cilindros de acero o de abedul.

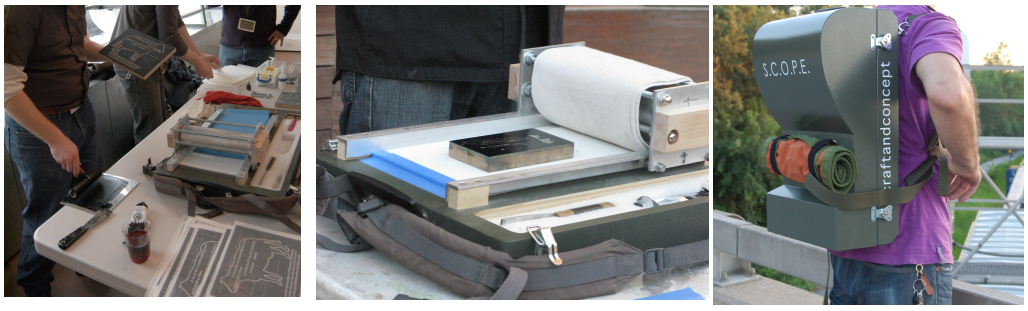


Fig. 52. Imágenes del interior y el exterior de la mochila-taller portátil S.C.O.P.E. producida por Craft & Concept.

The Print Factory han llevado a cabo acciones por numerosas localidades de los EE.UU., participando en ferias y colaborando también con distintas instituciones. Tanto sus construcciones de talleres móviles, como sus actividades divulgadoras, actúan como nexo de conexión entre artistas, talleres, impresores y coleccionistas, estimulando la práctica de los procesos gráficos y estableciendo redes de producción y difusión en torno al arte gráfico.

Entre los talleres que están integrados en un medio de locomoción, podemos citar The Tired Press, un proyecto radicado en Portland (EE.UU.), similar al concepto anterior pero individual y de menor proyección. The Tired Press es un taller de grabado móvil que está inserto en una bicicleta conducida por la artista impresora Pilar Nadal.

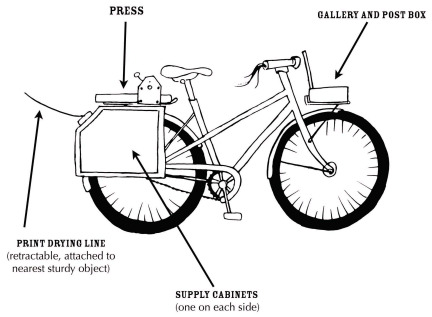


Fig. 53a. Esquema de la *Bicicleta-Taller* de grabado en relieve, The Tired Press. Diseñada por Pilar Nadal.

La bicicleta está equipada con una prensa de estampación en relieve, cajones laterales para suministros de papel, tintas y herramientas, e incluso una «galería-cajón» para la exposición de estampas en la parte delantera del vehículo (fig. 60). Nadal propone también la interacción con el público, en los distintos espacios urbanos donde trabaja de forma temporal, invitándoles a producir sus propias estampas bajo la idea de postales *site specific*[364] (fig. 53b).



Fig. 53b. The Tired Press durante una de sus acciones en un parque de Portland (EE.UU.) en 2012.

Otro de los ejemplos de talleres ambulantes, lo hallamos en el completo taller de serigrafía diseñado por Mike Slattery. Está formado por un carro que puede ser transportado o

364 Para más información sobre el proyecto, véase el artículo: CLARK, Chris. «The Tired Press» en: *PRINTERESTING*. [En línea][Consulta el 10/05/2014] Disponible en: <http://archive.printeresting.org/2012/05/23/the-tired-press/>

remolcado por otro vehículo, e incluye mesa de estampación con patas extraíbles, *rack* de secado, compartimientos para tintas y racletas; y cajones para guardar las estampas y el papel de impresión (fig. 54).



Fig. 54. Carro móvil de serigrafía construido por Mike Slattery en una exposición de serigrafías organizada por en el Chicago Tourism Center Gallery en Abril de 2010, en Chicago (EE.UU.).

Como taller portátil, que precisa ser transportado y cuenta con una escala muy reducida, nos resulta interesante el proyecto presentado por el colectivo holandés Letterproeftuin. Letterproeftuin es un estudio-taller fundado en 2010 en Róterdam, por un colectivo de diseñadores gráficos. Sus componentes definen su trabajo como «neo-artesanal» ya que éste pone énfasis en la fase del proceso de trabajo, en contraposición a los rápidos procedimientos de impresión actuales. *The smallest printing company* es una instalación de taller móvil creada en 2013, para realizar estampas de tamaño muy reducido, utilizando los procesos del grabado y la serigrafía.



Fig. 55. *The smallest printing company*. 2013. Talleres en miniatura diseñados por el estudio Letterproeftuin de Róterdam (Holanda). Este proyecto pretende ser, según exponen sus ideólogos, un llamamiento a diseñadores y artistas, para fomentar el uso de los procesos de estampación tradicionales en sus trabajos[365].

365 Véase la página web del proyecto en: *LETTERPROEFTUIN*. Letterproeftuin [En línea][Consulta: 2/3/2014] Disponible en: <http://www.letterproeftuin.com/letterproeftuin-smallest-printing-company.html>

Con sus diferentes enfoques, debemos valorar la importancia de todas estas iniciativas, ya que contribuyen de manera significativa a expandir la práctica del arte gráfico a través de la divulgación de los procesos de estampación, sacando el taller a la calle; haciéndolo accesible al público, e invitándole a participar del proceso; creando así un flujo de comunicación entre artistas, impresores y todo aquel interesado en el proceso de producción de la obra gráfica.

CUARTA PARTE: EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA

VII EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL TALLER DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA

Para adentrarnos en el estudio de los talleres contemporáneos en España, estimamos oportuno establecer una contextualización que revise la evolución del taller en nuestro país. Comenzaremos por explorar los primeros centros que se ocuparon de generar imágenes impresas; para incidir en una segunda parte, en aquellos talleres precursores que contribuyeron a conformar el taller de obra gráfica contemporáneo; terminando el capítulo, con la introducción de los talleres más actuales.

VII.1. ANTECEDENTES

Los primeros talleres de estampación de grabado en España, surgieron gracias a la expansión en Europa de los procesos para obtener imágenes impresas, que trajo consigo el nacimiento del oficio de grabador, impresor y editor; así como el desarrollo del taller de estampación. Como ya hemos visto anteriormente, la producción de estampas implicaba además de la formación de una empresa, una estructura comercial formada por el grabador, el editor, el vendedor y el cliente; además de una maquinaria específica de tórculos y prensas, con operarios especializados en su manejo. Esta empresa requería la inversión de un capital destinado a conseguir beneficios rápidos, por lo que habitualmente tendía a ubicarse en grandes centros de producción que permitiesen la distribución a pequeños consumidores[366].

Las primeras estampas en España se produjeron en el siglo XV (Gudiol recoge descripciones en un inventario de 1428, de papeles pintados con estampaciones xilográficas de carácter religioso). El primer libro impreso por Juan Parix de Heildelberg en Segovia, data de 1472; pero es en la década de los ochenta, cuando los grabados comenzaron a incluirse en la impresión de libros. Algunos de éstos son; el *Fasciculus Temporum* de Werner Rodewich, estampado en Sevilla en 1480, en el taller de Alfonso del Puerto y Bartolomé Se-

366 Para más información, véase: CARRETE PARRONDO, Juan. *El Grabado vasco navarro en el Renacimiento.* San Sebastián. Eusko Ikaskuntza. 1998, pp. 107-114.

gura. Y el *Arte de bien morir* con once xilografías de influencia alemana, estampado en 1481 en el taller zaragozano de Enrique Botel y Juan Hurus[367].

Gran parte de los primeros impresores en España eran alemanes que fundaron sus talleres en nuestro país conformando así, los principales centros geográficos de impresión. Entre los pioneros destacaron: Fadrique de Basilea, en Burgos; Juan Parix, en Segovia; Enrique Botel, Mateo Flandro, y los hermanos Hurus, en Zaragoza; Nicolás Spindeler, Lambert Palmart y Cofmann; en Valencia; Rosenbach en Barcelona, y el francés Arnao Guillén de Brocar, que fundó taller primero en Pamplona y luego en Alcalá de Henares.
Además existieron talleres de impresores españoles como; Lope de la Roca en Murcia, y Pere Posa en Barcelona.

En Burgos el taller más activo y uno de los más importantes en España, fue el de Fadrique de Basilea[368], que empleó gran variedad tipográfica en sus libros. Entre ellos destacaron, los libros xilográficos de *La Celestina*, con imágenes de carácter primitivo y expresivo, y las ilustraciones para libros hechas con grabado en metal estampado en relieve *criblé*.

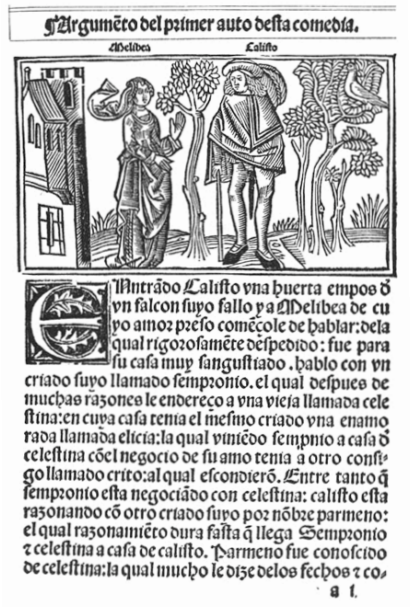


Fig. 1. Imagen de la primera edición de Fernando de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea*. Fadrique de Basilea. Burgos, 1499.

367 Véase: GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid. Cátedra. Cuadernos de Arte. 1999. p. 19.

368 Desde 2010, existe un museo dedicado al impresor en la ciudad de Burgos: el Museo del Libro Fadrique de Basilea, también conocido como el Museo del Libro.

Salamanca fue el centro tipográfico más importante de Castilla, que se distinguió por las portadas con grandes tipografías, y las xilografías de mapas y ornamentos mozárabes.
En Zamora, existió el taller de Antonio Centenera, que en 1483 estampó el primer libro *Trabajos de Hércules,* uno de los pocos con grabados en metal, estampados a la manera xilográfica.

En Zaragoza, el establecimiento de los hermanos Hurus poseía un gran taller de estampación xilográfica y destacó como importante foco cultural. Allí se produjeron la mayoría de libros con grabados de finales del siglo XV, como la traducción de las fábulas de Esopo —con ciento noventa y siete xilografías—. Fue en los talleres zaragozanos, donde comenzaron a estamparse las primeras marcas de impresores hechas con tacos xilográficos[369].

En Valencia se editaron menos obras, pero más variadas; dada la multiplicidad de talleres en los que cobró gran importancia la labor del editor y el librero, independiente a la del impresor. En esta categoría destacaron Alfonso Fernández de Córdoba, López de la Roca y Nicolás Spindeler, que estampó la primera edición de *Tiran lo Blanch* en 1490; y Christopher Cofmann, uno de los primeros en estampar una imagen a dos tintas.

Barcelona, fue otro de los centros editoriales, donde los grabados en los libros eran escasos pero de alta calidad, refinados y góticos. Hans Rosenbach fue el editor más importante de la ciudad, que trabajó con Fernando de Lepe como grabador. También fue relevante la labor de los talleres de Pere Posa y Pere Trinxer.

* * * *

En el siglo XVI la industria del libro en España estaba totalmente desarrollada. Los grabadores utilizaban la técnica xilográfica y solían ser anónimos o dejaban la huella solamente con sus iniciales, siendo muy habitual que heredasen el oficio de padres a hijos.
En el primer cuarto de siglo, ya existían unas treinta mil imprentas, y los principales focos editoriales se encontraban en Sevilla, Salamanca, Barcelona, Zaragoza, Valencia y Burgos; siendo Medina del Campo, el centro importador y distribuidor de libros más importante de la producción extranjera.

369 Véase sobre esta cuestión: VINDEL, F. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX.* (1485-1850) Barcelona, Orbis, 1942.

Sobresalieron las ediciones de libros de caballerías con lujosas portadas, y aumentaron los libros científicos de tratados de anatomía, con grabados generalmente xilográficos e imágenes del autor del libro. Las estampas sueltas se vendían fácilmente y servían para el aprendizaje de la lectura en las escuelas y como propaganda religiosa en América y entre los moriscos en España.

El grabado calcográfico no se introdujo hasta el último cuarto de siglo XVI, pues en España no existían ni grabadores especializados, ni papeles adecuados para su estampación, que a partir de entonces, comenzaron a importarse de Italia. Perret, proveniente de Amberes, fue el primer grabador calcográfico en nuestro país, y el encargado de grabar planchas dibujadas por artistas como Herrera[370].
Entre los talleres más relevantes del siglo XVI, se encontraba el taller zaragozano de Jorge Coci (formado en el taller de los Hurus), que empleó numerosos grabados en la impresión de sus libros; y el taller de Ramón de Petras, en Toledo, que editó en 1525, el primer libro de cocina en castellano y el primero de arquitectura, con xilografías que pese a su poco valor artístico, constituyeron un buen ejemplo de cómo la escritura se apoyaba en las imágenes. En Salamanca, sobresalió el taller de Juan de Junta y Domingo de Portonaris, y en Valladolid existió una gran actividad editorial, gracias a los talleres de Nicolás Tierri y el editor Diego Fernández de Córdoba[371].

En Andalucía, destacó la familia de alemanes Jacobo, Lázaro y Juan Cromberger, que establecieron imprenta en Sevilla, y editaron —durante el primer tercio de siglo XVI—, la mayoría de libros impresos en la ciudad. Trabajaban en ediciones por contrato, especialmente de obras litúrgicas, muy caras y laboriosas de imprimir, ya que se estampaban a ambos lados del pliego, a dos tintas, y con gran diversidad de tipos. Además, comercializaban con las colonias americanas, siendo Juan Cromberger, el fundador en México de la primera imprenta del continente[372].
En Granada, se creó una escuela tipográfica y la estampación de grabado comenzó en el taller de los hermanos Nebrija, con una gran producción y ediciones de cuidadas tipografías.
En Alcalá de Henares se imprimieron libros en la Universidad, y en 1566, Alonso Gómez y Pierres Cosin, establecieron la primera imprenta en Madrid, donde se produjo un au-

370 Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 82 y s.

371 *Ibídem.*

372 Para más información sobre los Cromberger, véase: MARTÍNEZ, Luisa. «Los Cromberger: una imprenta de Sevilla y Nueva España». 2003. En: *Tiempo y Escritura.* [En línea] [Consulta: 02/08/ 2010] Disponible en: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/loscrombergerunaimprentadesevilla.htm>

mento de talleres, gracias a la demanda de la Corte. Las ediciones madrileñas destacaron por los grabados de gran tamaño y riqueza compositiva, influenciadas por la llegada de los primeros burilistas extranjeros que acogió la ciudad[373].

* * * *

Durante el siglo XVII, el libro seguía siendo el principal soporte de imágenes, pero menos atractivo que en el siglo anterior, debido a la utilización de papeles y tintas de mala calidad y tipos gastados. El papel nacional escaseaba o era muy caro, por lo que seguía importándose de Italia, mientras que la temática de las estampas, estaba prácticamente limitada a imágenes religiosas populares, estampadas en xilografía.

Tras el traslado de la capital, Madrid se convirtió en el centro editorial de la península donde acudían artistas extranjeros, que se encargaron de trasladar al grabado calcográfico, las imágenes de artistas españoles. Es así como apareció la primera generación de grabadores de origen flamenco compuesta por: Cornelio Boel, Juan Schorgens y Diego de Astor[374]. Dentro de los talleres flamencos destacamos el de Perret, pues formó a otros grabadores importantes, como Pedro Perrete (su hijo), María Eugenia de Beer —la primera mujer grabadora de la época—, y Pedro de Villafranca Malagón, estampador de la Imprenta Real que trabajó el buril y el aguafuerte estampando grabados con ilustraciones anatómicas, que contribuyeron significativamente a impulsar el grabado artístico del libro de su tiempo. A estos les siguió una segunda generación flamenca compuesta por Juan Noort, que colaboró en la imprenta murciana de Fernández Fuentes, y Hermann Pannells, discípulo de Rubens.
Además trabajaron grabadores franceses como Juan de Courbes y Roberto Cordier.

En Barcelona existió una generación de grabadores calcográficos autóctonos formada por Juan Bautista Vilar, Pompeyo Roux, Ramón Olivet, Francisco Vía, Matías Jener, Francisco Vaquer, Joan Matons, Bonaventura Fornaguerra y Francisco Gazán. La producción xilográfica se desarrolló paralelamente a la calcográfica, destinándose a un público más pobre. Aunque la mayoría de grabadores seguían permaneciendo anónimos, se conocieron las familias de xilográfos Abadal de Moya y Manresa, que ejercían el grabado de reproducción imitando las pinturas y grabados franceses.

373 Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 117 y s.

374 Diego de Astor fue grabador de la Casa de la Moneda de Segovia y grabador del Sello Real en Madrid. Trabajó la técnica del grabado calcográfico, aunque de reproducción, trasladando imágenes de pinturas del Greco, a la técnica del buril.

En Aragón existieron más de cincuenta impresores activos durante el siglo XVII, entre los que se encontraban Pablo Albinianos de Rajas, los hermanos Vallés, el italiano Jusepe Nicolás Martínez, Juan de Renedo, Juan Dolívar y Bordás. En Huesca se fundó en 1610, una academia muy productiva en la que trabajaron grabadores como Francisco Artigas, Viñaza, y Jerónimo Aguesca junto a su hija Teresa Aguesca.

En Valencia se realizó un intenso trabajo editorial, con pocas obras originales y muchas de reproducción, en las que predominaba el grabado a buril, hasta que a finales de siglo se introdujo el aguafuerte, por Francisco Ribalta[375]. Otros grabadores que trabajaron también en Valencia fueron; Francisco Quesádez, Pedro Esteve, Juan Bautista de Francia, José Caudí, y la familia Gascón, Crisostómo Martínez, Juan Conchillos Falcó y Vicente Victoria.

En Palma de Mallorca sobresalió la familia de los Guaps, con los que trabajaron otros grabadores y estampadores, casi todos anónimos.

Sevilla contaba con una de las imprentas más activas de España, debido a su condición de Puerto de Indias. Allí trabajaron Francisco de Herrera —el Viejo—, el grabador flamenco Isaac Lievendal, Domingo Hernández, Juan Méndez, Valdés Leal; y Bartolomé Arteaga con su hijo Matías, cofundador con Murillo de la Academia Sevillana.
En Granada, sobresalió la imprenta de los hermanos Heylan, Bernardo, Francisco y su hija Ana, que trabajó como grabadora. Continuó la tradición xilográfica en estampas de menor calidad y mayores tiradas. En Córdoba trabajaron los impresores Diego Galván, Andrés Barrera, Salvador Cea, y Andrés Carrillo y grabadores como Juan Franco y Joaquín López.

En Galicia, solamente existieron imprentas en Santiago de Compostela, donde fue destacable la actividad xilográfica del impresor Juan Guixart de León, mientras que el grabado calcográfico fue escaso y tardío.

Con la intención de acercarnos más al taller de grabado del siglo XVII y a los útiles que entonces se empleaban, transcribimos a continuación, una tasación de los bienes del taller de Juan José de Austria[376], realizada tras su muerte, que deja constancia del gran interés

375 Francisco Ribalta fue, según Palomino, maestro de José Ribera, uno de los primeros grabadores de creación, que además de dominar la técnica, abordó una amplia temática contando con gran difusión, gracias a las múltiples reproducciones y ediciones inspiradas en sus grabados, que se hicieron por toda Europa.

376 Juan José de Austria (1629-1679) fue hijo bastardo del Rey de España Felipe IV y hermanastro de Carlos II.

por el grabado que mantuvo el valido, posiblemente influenciado (como apunta Juan Carrete), por el pintor y grabador José Ribera:

> Una prensa de imprimir estampas, que es de nogal (...). En un papel cinco estampas diferentes: un paisillo pequeño, redondo, y un escudo de las armas de Su Alteza en pergamino, y las estampas son: una imaxen de Nuestra Señora de la Concepción, con un cerco de cartón negro (que se tasó) en 16 reales de plata. Otra de San Juan Bautista, en 20 reales de plata. Otra de nuestra Señora con el Niño Jesús en brazos, en 24 reales de plata, y otra de un país con un corazón en él, en 4 reales de plata (…). Un coxinillo redondo cubierto de badana negra para abrir láminas en él (…). Una caxa larga, redonda, a modo de palo de santo, y en ella un bruñidor y unas puntas de hierro para trabajar (…). Otra caxa redonda, más ancha, con tres divisiones: en la primera seis buriles y dos cabos de ébano; en la segunda, dos caxitas redondas de madera (…), y en la tercera, una escudilla blanca de Talavera (…). Una piedrecita de azeite, para amolar, embutida en una madera de palo de santo, y en la misma madera, por debajo dos caxitas de marfil (…). Un libro en quarto, mano-escrito, intitulado Método para gravar al agua fuerte y sobre marfil (…). Dos laminillas de cobre, gravada en la una Nuestra Señora y Santa Theresa, y en otra un Salvador (…). Otras dos laminicas de lo mismo, en la una gravado un país, y en la otra una cabeza (…).Otras quatro laminas de cobre talladas, que en el inventario se dice hechas de mano de su majestad, y estampadas cada una.[377]

* * * *

A comienzos de siglo XVIII, el grabado continuaba la tradición barroca en decadencia, muchos talleres quedaron obsoletos y trabajaban con materiales de mala calidad. Sobrevivían pocos grabadores autóctonos y la mayoría se dedicaban a satisfacer los encargos de los impresores que precisaban de ilustraciones para sus publicaciones o de encargos de estampas para la Iglesia.

Sin embargo, durante la segunda mitad de siglo, el grabado vivió un proceso de regularización que se materializó en un proteccionismo oficial (que instauró la censura de imágenes), en un intento de monopolio de las Academias de Bellas Artes. Además, se experimentó una fuerte influencia de los grabadores franceses que trajo consigo nuevos modelos estéticos relacionados con la Ilustración.

En cuanto a temática, floreció un aumento del grabado científico, botánico y de geometría, editándose numerosos catálogos de maquinaria y oficios, mientras que en el resto del grabado predominó la reproducción de obras pictóricas. Aparecieron los primeros ensayos sobre técnicas del grabado, como el *Discurso histórico sobre el principio y los progresos del grabado* de José Vargas Ponce —en 1790—, y la traducción de Manuel de Rueda al castellano del tratado de grabado de Abraham Bosse (1645), que se convirtió en un libro muy consultado.

377 CARRETE PARRONDO, Juan. *Ribera, 1591-1652* [Catálogo de la exposición] 23 Julio - 5 Septiembre 1993 / [textos Alfonso E. Pérez Sánchez, Juan Carrete Parrondo]. San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa, 1993.

En cuanto a las técnicas, predominaba la calcografía, mientras que la xilografía era practicada por grabadores no académicos y seguía siendo demandada por un público más popular.

Al igual que en Europa, la figura del grabador se transformó, reduciéndose a la categoría de artesano y tuvo que competir con los nuevos especialistas formados en las academias. En 1752, se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto como directores de grabado y docentes. Éstos dieron un impulso al grabado creando unas becas para alumnos, que les permitieron practicar la estampación en París; y un premio extraordinario de grabado, que contribuyó a acercar la escuela a grabadores de otras provincias.

Carlos III estableció una política tipográfica, consistente en la liberalización de los precios de los libros, la exención del servicio militar a los impresores y fundidores de tipos, además de otras concesiones para la impresión editorial. Asimismo se concedieron franquicias a la familia Guarro en Cataluña, para la fabricación del papel, y los impresores, encontraron dentro del país, papel, tipos, tintas y grabadores, lo que se tradujo en un aumento de la calidad de las artes del libro. España se independizó en la producción de obra gráfica del extranjero y prosperaron algunos editores alrededor de la Corte como Joaquín Ibarra, que poseyó un taller en Madrid, con más de cien técnicos grabadores y estampadores que produjeron libros de cuidada edición, como la del Quijote[378].

En 1789 se fundó en Madrid, la Real Calcografía con dos finalidades: la de centralizar todos los encargos de estampas realizadas por el Gobierno, rebajando así, los altos precios que éste pagaba a las imprentas particulares; y la de reproducir en grabado las mejores pinturas de las colecciones reales. El taller de la Real Calcografía instaló los tórculos en la sede de la Imprenta Real (en la calle Carretas), y nombró como director al grabador romano Nicolás Barsanti, encargado de recopilar y conservar las planchas de cobre que habían sido utilizadas para las ediciones del Estado (que estaban desperdigadas por las imprentas madrileñas), y de la supervisión de la estampación y custodia de los billetes del Banco. En esta etapa, se asentaron las bases de la protección y difusión del grabado en España[379].

Al margen de la Calcografía Real, la actividad editorial de libros prosiguió en algunas ciudades, como Valencia, con talleres que se autoabastecían y exportaban su producción co-

378 Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 270.

379 Véase: BARRENA, Clemente. «Encuentros y desencuentros. Una aproximación al arte de la estampación en España». En: JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, L. *25 años del taller Gravura 1981-2006*. Ed. Diputación de Málaga. Málaga. 2006. p. 24.

mo el de Antonio Bordázar, José Tomás Orga y Benito Monfort. Éste ultimo, creó la Academia de Bellas Artes de San Carlos, siguiendo el modelo de la de San Fernando. En Baleares se produjo una renovación calcográfica con la fundación de la Escuela Pública de Dibujo en 1778; en Palma de Mallorca seguían trabajando en la impresión xilográfica, la familia Guaps y la familia de grabadores Muntaner, mientras que en Mahón estampaba a finales de siglo, Fray Francisco Llodrá.

En Cataluña destacaron en Barcelona, talleres como el de los Hermanos Tramulles, donde trabajó Pedro Pascual Moles —renovador del grabado catalán y grabador real—; editores como Piferrer y Estivil, que encargaron ediciones xilográficas de naipes y estampación religiosa; y en Gerona, el taller de la imprenta Carrearas.

En Galicia, todos los grabadores seguían concentrados en Santiago de Compostela y abastecían a una demanda religiosa y universitaria. A finales de siglo, comenzó la estampación de grabado profano y científico, y hasta que en el Monasterio de San Martín de Pinario se montó el primer taller de grabado calcográfico, los grabadores mandaban las matrices a Madrid para ser estampadas. Manuel Peitado López fue el impresor que acaparó todo el mercado y cabe señalar que los talleres de Santiago fueron pioneros en trabajar la xilografía a contrafibra[380].

* * * *

Durante el siglo XIX, la mentalidad académica seguía considerando la talla dulce como la única técnica válida y digna para la reproducción de imágenes. Razón por la que se estableció una brecha cada vez mayor entre los talleres oficiales de carácter academicista (que fomentaban la talla dulce en cobre) y los talleres privados, que se adaptaban a sus clientes, optando por técnicas más económicas como el grabado en acero y la elaboración de imágenes menos complicadas de estampar, que abarataban los costes de las ediciones.

A principios de siglo, comenzó el desarrollo de la litografía —muy poco después de su invención en Munich—. El primer establecimiento litográfico español, fue el de José María Cardano, que tras haber estado pensionado en la ciudad bávara, donde aprendió la técnica, la introdujo en nuestro país, trayendo consigo prensas, piedras y materiales de dibujo para la fundación del Establecimiento Litográfico de Madrid, en 1819. Durante el periodo que permaneció activo, el taller tuvo muchos problemas económicos, a los que se

380 Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 264.

unía la escasez de piedras y la mala calidad del papel; sin embargo desempeñó una importante labor didáctica, ya que permitió que numerosos artistas se acercaran a la nueva técnica. Entre ellos, Francisco de Goya, que a sus setenta y tres años, firmó la primera litografía española fechada: *La vieja hilandera*, dibujada a pluma en 1819[381]. Estas primeras obras litográficas firmadas por Goya eran imperfectas, pues tanto para el artista como para el impresor, constituían sus primeros ensayos[382].

A este taller, le siguió en 1824, el Real Establecimiento Litográfico regentado por José Madrazo, que tras la desaparición del primero, ostentó el privilegio exclusivo de la utilización de este sistema. José Madrazo y su socio Ramón Castilla, adquirieron prensas, piedras, papel y mano de obra de litógrafos europeos y españoles que comenzaron a trabajar en el taller, en 1826. Debemos anotar que la exclusividad del Establecimiento, obstaculizó el desarrollo de la litografía en España en sus primeros años de expansión, con respecto al que vivieron otros países europeos.

En 1834, la reina María Cristina de Borbón concedió el permiso para la creación de otros talleres litográficos; y en 1838 concluyó la actividad del Real Establecimiento Litográfico. A partir de entonces la litografía se expandió a través de la creación de numerosos talleres. En Madrid sobresalieron entre otros, los de: Mateu, Castell, Lemercier, Alemana, Heráldica, La Litografía de los Artistas, Faure, y especialmente la Litografía de Donon; una de las más importantes, donde trabajaron los principales litógrafos que introdujeron la cromolitografía y estamparon la parte litográfica de *Los Monumentos arquitectónicos de España*[383].

En Barcelona funcionó desde 1820, el taller montado por Engelmann con el impresor Antonio Brusi, que mantuvieron sus hijos en exclusiva durante cinco años. A él le siguieron otros talleres litográficos como el de Ignacio Estivill, la casa Bodin, Celestino Verdaguer, Vázquez y Carlos Labielle y Francisco Javier Parcerisa. Éste último fue uno de los litógrafos más célebres, encargado de dibujar y litografiar una serie de once volúmenes: *Recuerdos y bellezas de España*, en la que colaboraron diversos talleres barceloneses y madrileños como el de Donon.

---

381 Véase: BOIX, Felix. «La litografía y sus orígenes en España». En: *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte.* Madrid. Gráficas Reunidas. S.A.. 1925. Núm. 8. p. 283.

382 En el segundo capítulo nos hemos referido al posterior trabajo litográfico de Goya, en el taller bordelés de Gaulon, con el que el artista consiguió excelentes resultados gracias a la experiencia y las habilidades del litógrafo (v. III.4.3. El litógrafo).

383 *Los Monumentos Arquitectónicos de España* fue un ambicioso proyecto, que tenía como finalidad difundir el patrimonio artístico español a través de textos e ilustraciones de los monumentos más importantes de España. Iniciado en 1856 y concluido en 1881, se compone de treinta cuadernos compuestos de textos y de un total de 281 estampas en grabado calcográfico, litografía y cromolitografía. estampadas en la Calcografía Nacional y en la litografía de José María Mateu.Véase el artículo que Juan Carrete dedica a este proyecto en: CARRETE, Juan «Alcalá de Henares en la colección Monumentos Arquitectónicos de España» *Monumentos Arquitectónicos de España*, Alcalá de Henares, 2001. [en línea] [Consulta:27/12/2014] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/>

En el resto de España, se extendieron los talleres litográficos a lo largo del siglo, y las primeras ciudades en acoger la litografía, además de las nombradas, fueron: Murcia, con Fidel Roca, José Pascual y Domingo Valdivielso; Alcoy, con Pedro Martí Casanovas y Antonio Pascual Abad (que formaron el Establecimiento Litográfico Valenciano); Mallorca, con Francisco Muntaner; Zaragoza, con Mariano Peiró Rodríguez; y Granada, con los talleres de Francisco Casado, Luis Fernández Guerra, Luis Frasquero, José Cebrián y Miguel Pineda, y el de A. Sánchez.

Durante el siglo XIX, la litografía no se enseñaba en las academias (a excepción de la Escuela de Sevilla), razón por la que los pocos litógrafos que existían, aprendían el oficio en talleres privados. Lo que puede deberse, como sostiene Antonio Gallego[384], a la tardía aparición de tratados técnicos. El primero en editarse fue el de Justo Zapater y José García Alcaraz en 1878.

La xilografía tampoco se enseñaba en las academias del siglo XIX y pervivió gracias a labores de difusión como la que ejerció Vicente Castelló y Amat; editor que contribuyó a consolidar la técnica en España formando una escuela xilográfica de donde procedían la mayoría de los grabadores. En Cataluña estaban especializados en este procedimiento: el taller de la Familia Bro en Gerona, el de José Rovira en Olot, y la familia de impresores y libreros Torner en Barcelona.

Mientras que la litografía y la xilografía se popularizaban cada vez más, la calcografía escaseaba al igual que los estampadores y los grabadores, y en las academias se empleaba solamente, como medio de reproducción[385]. Por eso, el ejemplo de Goya como artista de grabado original, resulta un caso único y excepcional. Otros artistas gráficos significativos del siglo XIX fueron: Fernando Brambilla, Juan Gálvez, Asensio Julià (posible colaborador de Goya), Carlos de Haes, Joaquín Araujo Ruano, Bartolomé Maura y especialmente, Mariano Fortuny, que dominó la técnica calcográfica en un grabado de creación original[386].

VII.2. TALLERES PRECURSORES

El desarrollo del grabado artístico en España se produjo por un lado —como en el resto de Europa—, gracias a la llegada de los sistemas de reproducción fotográficos, que ofre-

384 Gallego sostiene además, que el hecho de que la litografía no se enseñara en las academias, influyó en que ésta quedara —salvo contadas excepciones—, relegada al ámbito de la reproducción durante el siglo XIX. Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 363.

385 Véase como ejemplo, la evolución de la enseñanza del arte gráfico en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia (cap.VIII.1.1.1.).

386 Gallego apunta que Fortuny aprendió el grabado en Barcelona, y trabajó en París, en donde el editor Cadart, le estampó y vendió algunos aguafuertes. Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 395.

cían mayor verosimilitud y rapidez en la reproducción de imágenes, liberando al grabado de su función reproductora; y por otro lado, gracias a la utilización de técnicas como el aguafuerte y la litografía, que resultaban mucho más accesibles y sencillas para los artistas que no poseían conocimientos de grabado. De esta manera, los talleres fueron introduciendo paulatinamente una serie de sistemas de trabajo que desembocarían en la aparición de los primeros talleres de estampación modernos que seguían la estela de los vecinos franceses[387]. Se trataba de sociedades o agrupaciones de artistas que se formaron en torno a las ciudades de Madrid y Barcelona, y que fueron extendiéndose muy paulatinamente a otras ciudades a partir de la segunda parte de siglo XX.

Además de ser muy lento, el crecimiento de estos talleres se vio interrumpido y obstaculizado por acontecimientos como la Guerra Civil y posteriormente la Dictadura, que con su falta de apoyo institucional no contribuyó a la evolución del arte gráfico, que no comenzaría a florecer hasta mediados de la década de los años setenta, coincidiendo con el final del régimen político. Por esa razón, hemos determinado centrarnos en este apartado, en el estudio de los centros pioneros en la producción de obra gráfica de creación (surgidos en el periodo transcurrido desde principios de siglo XX hasta mediados de la década de los setenta del mismo siglo), los cuales contribuyeron a definir el concepto de taller de estampación contemporáneo.
Debido a la mayoritaria concentración de talleres en torno a las dos ciudades más grandes, hemos optado por establecer una clasificación geográfica dividida en tres grupos: los talleres precursores en las ciudades de Madrid, Barcelona, y los originarios de otros lugares de España.

VII.2.1. Talleres precursores en Madrid

VII.2.1.1. Los 24 y la Asociación Española de Artistas Grabadores

Una de las primeras agrupaciones que se formaron en el estrenado siglo XX, fue la Sociedad de Grabadores Españoles, constituida en 1910 con sede en la Calcografía Nacional de Madrid[388]. El grupo promovía el acercamiento del grabado original al público, a través

387 Recordemos que fue en Francia, donde aparecieron las sociedades independientes de artistas grabadores hacia 1860, gracias a los pintores de la Escuela de Barbizon que, reunidos en torno a la figura del editor Alfred Cadart, originaron el concepto del *peintre-graveur*, v. III.4.1.

388 Gallego señala que aunque no se sabe cómo se fundó esta Sociedad, existe constancia de que ya existía en 1910, y de que intentó mostrar grabados originales al público impulsando el coleccionismo. Véase: GALLEGO, Antonio *Op. cit.* p. 413.

de la publicación *La Estampa*, una iniciativa de venta de grabados por suscripción, estampados en el taller de la Calcografía por Adolfo Ruipérez. La Sociedad de Grabadores Españoles editó tres carpetas con grabados firmados por Eugenio Lemus, José Espinós Gisbert, Campuzano, Ricardo Baroja, Verger Fioretti, Esteve Botey, Constantino F. Guijarro, Fernando Labrada Martín, Agustín Lhardy, Manuel Marín, Emilio Nombela, Alejandro Riquer, León Villauna y Carlos Iñigo. La publicación se reeditó años después con una periodicidad bimensual, como revista de grabado del Círculo de Bellas Artes[389]. Muchos de los artistas anteriores colaboraron, entre 1913 y 1914, en las convocatorias de varios concursos de grabado, en el Ateneo y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid[390] y en la edición de un libro sobre técnicas de grabado firmado por Esteve Botey. Estas publicaciones supusieron un primer acercamiento del arte gráfico al público y alentaron a los primeros coleccionistas.

Los 24

En 1928 se formó, también en Madrid, la agrupación Los 24, cuyo nombre aludía al número de sus integrantes, entre los que se encontraban Julio Pietro Nespereira, Esteve Botey, Castro Gil, Ricardo Baroja y veinte grabadores más. Éstos tenían como objetivos, el desarrollo y búsqueda de nuevas técnicas y la difusión del grabado en nuestro país, a través de concursos y exposiciones.

La mayoría de sus componentes disponía de un pequeño taller donde grababan y estampaban, pues no existían en Madrid talleres con las características de los franceses, a excepción del de la Calcografía Nacional, que por una módica cantidad y el pago del papel, estampaba a los artistas algunas pruebas[391].

La descripción de Carmen Baroja sobre su hermano Ricardo, nos aproxima al ambiente de los talleres de este grupo:

> [...] lo recuerdo oliendo a cera derretida, a barnices, a aguarrás y a betún de Judea. Ricardo, tras el transparente banco de la ventana rayando sus planchas o inclinado sobre la cubeta, respirando las horribles emanaciones del ácido; luego, el tentaje de la plancha calentada, los tampones, los entrapados, los claroscuros obtenidos con la palma de la mano y las muselinas; por fin, las bayetas extendidas, la plancha con su hoja de papel húmedo encima pasando por entre los dos grandes rodillos del tórculo, la emoción de ver en la prueba lo que ha salido.[392]

389 Algunos de los grabadores citados pertenecían a la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes (el pintor Juan Espina presidía la sección de grabado junto al grabador Esteve Botey como secretario).

390 Más adelante revisamos el taller de esta histórica entidad, v. VIII.1.4.1.

391 Véase: BLAS, Javier. «Encuentros y... *Op. cit.* p. 29.

392 *Ibídem*.

La primera edición de Los 24 se publicó en 1929 y ofrecía una colección de veinticuatro grabados con una tirada de 200 ejemplares, que se adquirían a través de una suscripción de 250 o 400 pesetas (según la calidad del papel de las estampas)[393]. A esta edición le siguió la colección de grabados *Carpeta de Madrid*, que, editada por el Ayuntamiento, recogía vistas de la capital y en la que participaron varios miembros del Grupo.

Entre 1929 y 1931, Los 24 celebraron varias exposiciones públicas, como la del Museo de Arte Moderno de Madrid o la del Círculo de Bellas Artes, a partir de la cual tomaron el nombre de Agrupación Española de Artistas Grabadores (AEDGA).

Durante los años republicanos el grupo experimentó una intensa actividad que combinó la destreza técnica con la libertad de expresión artística, llegando a exponer sus trabajos en Europa. Gracias al soporte institucional, la Agrupación creó en 1935, la Escuela Libre de Grabado y Estampación, que llegó a contar con taller propio, y tras el paréntesis de la contienda —en 1939—, reorganizó la Agrupación Española de Artistas Grabadores. A ella se debió la creación del Salón de Grabado, dirigido desde su fundación en 1951, por Julio Prieto Nespereira.

Desde 1953 a 1959 los Salones se celebraron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, convirtiéndose en la única vía de exposición de la Agrupación.

A partir de 1960, se editó un catálogo de cada Salón celebrado en años sucesivos, en el que se incluían los premios Castro Gil[394] que —otorgados por la Dirección General de Bellas Artes y el Ministerio de Información y Turismo, junto a un jurado especializado—, se convirtieron en el más importante galardón nacional que premiaba la labor de los artistas grabadores[395].

Estas actividades constituyeron un gran avance en la difusión del arte gráfico a nivel popular y los catálogos que se editaron hasta la XXIII edición, en 1978, conforman un importante documento sobre la actividad gráfica de la época y los artistas que la practicaban.

Además de estos trabajos, la Agrupación participó en 1952, en proyectos expositivos de proyección internacional, en los que establecieron interesantes relaciones de intercambio con el grabado de otros países, exhibiendo en Madrid selecciones de obras británicas, alemanas y francesas; mientras, la Agrupación colaboró también en importantes exposiciones en París, Buenos Aires, Zurich, Nueva York y Filadelfia[396].

---

393 Véase: GENER, Mónica. *Op. cit.* p. 29.

394 La agrupación Castro Gil (perteneciente a Los 24) fue una agrupación propia, fundada por los amigos y discípulos del grabador Manuel Castro Gil (1891-1961). En ella se introdujeron en las técnicas del grabado, pintores que no tenían ningún contacto con ellas, siendo el principal de todos, José Gutiérrez Solana.

395 Véase: AGUILAR MORENO, Marta. *Op. cit.* pp. 25-26.

396 Véase: RUBIO, Mariano. *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Ediciones Tarraco. Francisco Sugrañes. 1979. p. 94.

VII.2.1.2. Los Parias y el Taller Boj

En la década de los años cuarenta, no existieron en la ciudad de Madrid talleres privados, aunque sí se experimentó un lento resurgimiento de la actividad gráfica a través de iniciativas públicas de centros como la Escuela de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Artes Gráficas, que dieron lugar, como veremos, a una nueva generación de grabadores mucho más libre en técnicas y contenidos que sus predecesoras.

Uno de los escasos proyectos madrileños de los años cincuenta, fue la creación en 1958, del primer taller privado en régimen de cooperativa, conocido bajo el nombre de Los Parias. Situado en un sótano de la calle Ilustración nº 12 y fundado por el griego Dimitri Papagueorguiu (1928) y Manuel Alcorlo (1935) con el apoyo de Antonio Zarco y Alfonso Fraile, el taller disponía de una prensa litográfica con piedras y un tórculo, procedentes del taller de Ángel Suárez, propietario de la Galería Toisón, donde trabajaban Manuel Repila como litógrafo y Cuevas como dibujante copista de antiguas litografías[397].

El taller se configuró como un espacio que ofrecía herramientas e instrucción necesaria a aquellos artistas que deseaban iniciarse en las técnicas gráficas y aprender a estampar sus propios trabajos. Allí se dieron cita numerosos creadores de la época, y algunos como Manuel Viola, Antonio Saura, o Josep Guinovart entre otros muchos, realizaron allí sus primeras litografías y grabados, aconsejados por Papagueorguiu y Repila, quien a su vez comenzó a estampar litografías por encargo para los artistas que acudían al taller.

Durante los dos años que permaneció activo el taller, se llevaron a cabo numerosos encargos entre los que destacó (en términos cuantitativos), la litografía del artista Manuel Viola para la revista *Acento*, estampada por Repila con una tirada de 500 ejemplares.
El taller se cerró por la salida de Alcorlo y de Zarco, tras conseguir sendas becas, de la Fundación Rodríguez Acosta y de la Fundación Juan March. De manera que el estudio quedó en manos de Papagueorguiu, quien asociado con Margarita Pérez Sánchez, en 1960, y en compañía de Repila, trasladaron el taller a la calle Modesto Lafuente nº 78; cambiando el nombre de Los Parias por el de Taller Boj (Fig. 2).

397 Aris Alfonso Papagueorguiu relata en la tesis sobre su padre, los detalles de la creación del taller, que comenzó con la oferta de venta de Ángel Suárez de su antiguo taller: «Ángel llamó a Dimitri y le comentó que pensaba deshacerse de todo aquello. A Dimitri todo aquel material le pareció un sueño y Ángel le ofrece la prensa, el tórculo y las piedras por 35.000 pesetas en el año 1955, pudiendo pagar a plazos». Para más información, consúltese: PAPAGUEORGUIU, Aris Alfonso. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. [Tesis doctoral]. Madrid. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. 2003. p. 21. [Director: Álvaro Paricio Latasa].



Fig. 2. Imágenes del taller Boj en Madrid, en la década de 1960.
A la izquierda, Dimitri Papagueorguiu. A la derecha, Vento, Papagueorguiu y Zóbel[398].

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los principales grabadores españoles del momento pasaron por este taller, que acometió la publicación de una de las primeras iniciativas madrileñas de venta de grabado por suscripción: la *Colección Boj de Artistas Grabadores*, en la que estamparon ciento noventa pruebas de un autor diferente cada mes, que se distribuían entre los suscriptores por un pago de 120 pesetas mensuales. La colección duró tres años y en ella participaron treinta y cinco artistas entre los que se encontraban Daniel Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Álvaro Delgado, Valdivieso, Francisco Cossío, Maruja Mallo, Antonio López y otros. El establecimiento continuó funcionando como taller de estampación artística y espacio de formación que alojó como aprendices de estampadores a Pedro Arribas, Fernando Bellver, Fructuoso Moreno y Arturo García Armada. Éstos tres últimos, trabajaron con Papagueorguiu, hasta 1981. Año en que se independizaron para formar su propio estudio junto a Fernando Bellver: el Taller Mayor 28[399]. Otro de los artistas que formaron parte del grupo, fue Enrique Ortiz (1934), que tras estudiar litografía y grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, y completar su formación en París, Gran Bretaña y Alemania, se unió al grupo y posteriormente abrió su propio taller en la calle Ilustración.

A pesar de que finalmente esta iniciativa fracasó por motivos económicos, historiadores como Antonio Gallego, consideran el proyecto de Los Parias como uno de los precursores del desarrollo que el grabado experimentó en las décadas de los sesenta y setenta en España[400].

398 Imágenes extraídas de la tesis *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*, de Aris Alfonso Papagueorguiu. PAPAGUEORGUIU, Aris Alfonso. *Vida y obra de... Op. cit.* pp. 65 y 53.

399 Más adelante nos referiremos con más detalle a este taller, v. VII.3.2. p. 320.

400 El taller de Dimitri prosiguió su actividad convirtiéndose en uno de los más atractivos focos del grabado. Actualmente el taller se mantiene activo y el artista mantiene la ilusión porque éste se revitalice por una generación de artistas jóvenes. Véase el vídeo documental con motivo de la exposición de Dimitri Papagueorguiu inaugurada el 21 de febrero de 2013 en Alcalá de Henares. SIMÓN, José Luis / GARCÉS, Natalia. «El arte tradicional de la estampa» En: YouTube. [vídeo] Universitaria de Alcalá de Henares. 25/02/2013 [Consulta: 15/04/2013] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1VvKqfKB4Z0 >

VII.2.1.3. El Grupo Quince

Uno de los talleres más significativos y de mayor trascendencia fue el del Grupo Quince, creado como Sociedad Anónima en 1971, por un grupo de quince amigos con domicilio social en la calle Fortuny nº 7 de Madrid. El principal objetivo del Grupo fue el de constituir un taller-editora de arte gráfico que además contara con espacio expositivo, siguiendo el modelo de taller que se estaba imponiendo en Estados Unidos[401].

Algunos de los socios del Grupo fueron: Dimitri Papagueorguiu, José Antonio Fernández Ordoñez, los arquitectos Valentín Rodríguez, Fernando Higueras y su hermano Jesús; la galerista Juana Mordó, María Corral y el crítico de arte José Ayllón, entre otros. Éste último contaba con experiencia y contactos en el mundo del arte y, tal y como nos cuenta Gener[402], su trabajo resultó fundamental ya que actuó como nexo entre varios galeristas y los miembros del Grupo, acercando al taller a muchos artistas que aseguraron una larga serie de ediciones y a los que invitó a experimentar y aprender de los procedimientos gráficos en el taller del Grupo Quince. Asimismo el taller invitó a un gran número de artistas de diferentes tendencias y nacionalidades, como Antonio Saura, Rafael Canogar, Bonifacio, Lucio Muñoz, o Mitsuo Miura.
El artista Antonio Lorenzo, quien fuera maestro de taller, habla así de la formación del Grupo, en una entrevista realizada por David López Lozoya:

> [...] ningún miembro del Grupo Quince era grabador, juntos se lanzaron a la aventura desinteresada de investigar, difundir este arte y consiguieron cambiar el prejuicio que tenía al grabado como un arte de segunda. En todas las épocas se ha visto enriquecido por las contribuciones de pintores y escultores, que sin desarrollar la técnica han añadido algo importantísimo como artistas, su universo creativo. Los artistas del Grupo Quince, representaban corrientes distintas en un momento determinado y al hacer convivir esas tendencias, alcanzaron uno de sus mayores logros: el hacerlo representativo de la escena artística española de esa época.[403]

Las numerosas actividades que el Grupo llevó a cabo, comprendieron la estampación y edición de obra gráfica en sus talleres, las exposiciones y la comercialización de las obras en su galería.
En un principio, el taller se equipó con una prensa litográfica y dos tórculos, y estuvo dirigido por Dimitri Papagueorguiu, cuya experiencia en el grabado y la litografía fueron indispensables para arrancar el proyecto. El griego contó además, con la ayuda del litógra-

401 Anteriormente, habíamos tratado el modelo de taller-editora originado en Estados Unidos a mediados de siglo XX (cap. VI.1.). Para más información sobre el Grupo Quince, consúltese la mencionada tesis de Mónica Gener: GENER, Mónica. *La actividad.... Op. cit.*

402 Véase: GENER, Mónica «Grupo Quince» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. 2007. Núm. 7. (Marzo). pp. 7-11.

403 GÓMEZ LOZOYA, J. D. «Antonio Lorenzo, cuadros que se disuelven en el tiempo». En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L Núm. 8 (Mayo) p. 33.

fo Manuel Repila y del grabador Abou Ali Abdel Aziz, que comenzaron abordando la edición de dos carpetas: *Ópera*, con seis litografías de José Hernández y dos poemas de Ángel González; y *Glosa,* con aguafuertes de Francisco Peinado acompañados de un texto de San Juan de la Cruz.

Después de seis meses muy productivos, Dimitri dejó el taller y el artista Antonio Lorenzo quedó al frente de su dirección técnica hasta 1976. La condición de *pintor-grabador* de Lorenzo, resultó de gran valor para iniciar a muchos artistas en las técnicas gráficas, sacando al mismo tiempo, lo mejor de los técnicos impresores, para obtener obras de una alta calidad, técnica y artística. El grabador argentino Óscar Manesi[404] sustituyó a Lorenzo en la dirección técnica, ayudado primero por Coca Garrido y posteriormente por Ramiro Undabeytia, hasta el cierre definitivo del taller, en 1982.

Además de los técnicos ya citados, trabajaron también como impresores, Abdelaziz, Virgilio, Faik Husen, Dietrich Mann, Niels Borch, Monirul Islam, Manuel Pérez, y de forma sobresaliente, el litógrafo estadounidense Don Herbert[405]que, entre 1974 y 1980, realizó un excelente trabajo que se refleja en obras como las carpetas *El color de la Poesía,* de José Guerrero, *Proyectos para un paisaje,* de Joan Hernández Pijuan y *Libro a cuatro,* de varios artistas.



Fig. 3. Imágenes del taller del Grupo Quince. A la izquierda, Don Herbert y Antonio Saura junto a la prensa litográfica. (Fotografía de Luís Pérez Mínguez). A la derecha, imagen de Antonio Lorenzo estampando una de sus planchas en el taller del Grupo Quince[406].

Todos los impresores del taller destacaron por su elevada calidad técnica, así como por las magníficas relaciones que mantuvieron con los artistas. Además, el Grupo Quince fomentó el desarrollo de la obra personal de los impresores y ejerció a su vez de escuela donde se formaron muchos de ellos que, tras su paso por el Grupo, montaron sus propios talleres, conocidos tanto por su alto nivel técnico, como por su trabajo personal. Este es

404 Tras su paso por el Grupo Quince, el grabador argentino fundó su propio taller (Óscar Manesi S.L.), al que nos referiremos más adelante; v. VII.3.1.2.

405 Más adelante ampliamos la información sobre el célebre litógrafo; v. VII.3.2.

406 Imágenes extraídas de la tesis: *La actividad del Grupo Quince*, de Mónica Géner. Véase: GENER, Mónica. *La actividad... Op. cit.* pp. 65 y 81.

el caso de Denis Long, Ramiro Undabeytia, Monir, Óscar Manesi, Mitsuo Miura, Enrique Maté o Don Herbert (fig. 3).

En su condición de editora, Grupo Quince realizó encargos de ediciones a otros talleres externos, para el desarrollo de ediciones de serigrafía (por no poseer instalaciones propias para este proceso). Y junto al taller valenciano de Giménez-Espinoza, editó varias carpetas de Antonio Saura, y otras como *Desiderata* (1972) del norteamericano Robert Smith, la caja-sobre *Rapporto Sull´Acqua* (1974) con doce serigrafías del italiano Fabrizio Plessi, y los grabados con los gofrados del egipcio Ahmed Nawar.
Tal y como recoge Gener en su artículo sobre el Grupo, gracias a las fichas-catálogo que elaboró el Grupo hasta 1975, existe constancia de que durante ese periodo, el taller colaboró con una nómina de más de cincuenta artistas en ciento setenta y nueve obras[407].
A la actividad de producción, debemos añadir la importante labor de difusión y promoción que llevó a cabo el taller, gracias al montaje de exposiciones de la obra gráfica que editaba; tanto en su propia galería, como en otros espacios dentro y fuera de España. Algunas de las galerías españolas donde se expusieron trabajos del taller, fueron: Theo y Juana de Aizpuru, en Madrid; Huts, en San Sebastián; Mikeldi, en Bilbao; la Sala Provincia, en León; y Carmen Durango, en Valladolid. A esta promoción de su obra se le sumó a partir de 1976, la participación del Grupo en ferias internacionales como FIAC de París, Artefiera de Bolonia y la feria de Basilea, donde se establecieron importantes contactos con otros talleres y galerías de obra gráfica como los estadounidenses Gemini G.E.L. o ULAE[408]; además de provechosas colaboraciones con editoras como Petersburg Press o Parasol Press.
Como consecuencia de estos encuentros se consiguieron acuerdos para exponer la obra de artistas españoles en el extranjero. Entre estas muestras sobresalieron la *Exposición de Gráfica Española. Cuarta Bienal de San Juan* (Puerto Rico, 1979), y *Contemporary Spanish Prints* en EE.UU. (1979-1981)[409]; mientras que por otro lado, el público español pudo contemplar por primera vez en Madrid, obras de creadores extranjeros como Frank Stella, David Hockney, Man Ray, Claes Oldenburg, Arakawa, o Jim Dine[410].

Con todas estas referencias podemos afirmar que el Grupo Quince constituye sin duda, uno de los talleres más influyentes de la evolución del arte gráfico en España, y su organi-

407 Véase: GENER, Mónica. «Grupo... *Op. cit.* p. 10.

408 Páginas atrás, hemos abordado el estudio de estos dos talleres; v. VI.1. (ULAE) y VI.1.4 (Gemini).

409 Con motivo de ambas exposiciones se editaron dos catálogos con la obra gráfica de los artistas expuestos, que actuaron como medio de difusión para dar a conocer en el extranjero, las principales tendencias del arte gráfico en España.

410 *Ibídem.*

zación ha servido de modelo a muchos de los talleres que hallamos actualmente en nuestro país, que han apostado por aunar las actividades de producción, edición, formación y exposición de obra gráfica en sus instalaciones, haciendo del taller un lugar de encuentro y de trabajo en colaboración.

VII.2.1.4. Los primeros talleres de serigrafía

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, empezó a conocerse entre los artistas españoles la técnica serigráfica, a través de artistas extranjeros que comenzaron a practicarla en nuestro país, y en otros casos, a partir de españoles que la habían aprendido en el extranjero y a su regreso, abrieron talleres en España, donde la enseñaban a otros.

Entre los pioneros en utilizar la serigrafía como procedimiento artístico, sobresalieron los artistas Eusebio Sempere (1923-1985) y Abel Martín (1931-1993), que tras haber aprendido la serigrafía en Francia[411], establecieron a su regreso a España —en 1960—, el primer taller de serigrafía en Madrid. Allí estamparon obras de numerosos creadores como Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, Vázquez Díaz, Manolo Millares, Gerardo Rueda, Manuel Hernández Mompó, José Guerrero, Gustavo Torner y Fernando Zóbel entre otros. Además, Martín y Sempere produjeron un abundante número de ediciones para el Museo Abstracto de Cuenca, que a mediados de los sesenta, ejerció un trascendente papel difusor del arte gráfico y muy especialmente de la serigrafía, que actuó de herramienta plástica para acercar al público la nueva corriente abstracta.

En 1963, se produjo la apertura del primer taller de serigrafía en Valencia[412], que a mediados de los sesenta, se reorientó a la estampación artística bajo la dirección de José Llopis Dasí.

Unos años más tarde, encontramos uno de los talleres más activos y longevos —en cuanto a producción serigráfica se refiere—, el fundado por los hermanos Abel y Manuel Bello en Pozuelo de Alarcón, a finales de los años sesenta.

Abel Bello (1945) conoció la técnica en Suecia, donde completó los estudios de Bellas Artes que había iniciado en Madrid, y a su vuelta a España a finales de los sesenta, llevó a cabo una importante labor de difusión enseñando las nociones de la técnica a sus compa-

411 Más atrás hemos mencionado el estudio del serígrafo Wifredo Arcay en París, donde Sempere y Martín se iniciaron en la serigrafía artística, v. III.4.4.

412 Más adelante, ampliamos la información sobre este importante taller valenciano, v. VII.2.3. (Talleres precursores en otras ciudades).

ñeros de facultad en Madrid. De esta forma, aprendieron la técnica Gerardo Aparicio o Marcos Yrizarry, que más tarde montaron su propio taller de serigrafía[413].
Los hermanos Bello abrieron talleres de serigrafía en Toronto[414] y en Arcila (Marruecos) donde estamparon ediciones para artistas como Hernández Mompó, Rafael Canogar, Juan Barjola, Manolo Millares, Luis Feito, Eduardo Chillida, Luis Gordillo, y muchos otros extranjeros como Robert Rauschenberg o Sonia Delaunay.

Debemos mencionar que durante el segundo lustro de los años sesenta, varios artistas comenzaron a experimentar con la técnica en pequeños talleres, generalmente caseros. Alicia Cuadrillero[415] señala en su tesis, que muchos de los talleres madrileños fueron montados por artistas que los utilizaban para experimentar y llevar a cabo su propio trabajo, compaginando las ediciones por encargo para otros.
Aparte de los mencionados, podemos incluir en esta categoría a otros artistas como Manuel Ayllón, Javier Virseda, Alejandro Gómez-Marco, Fernando Almela, Jose Luis Alexanco, Soledad Barbadillo y Jesús Núñez.
Entre los extranjeros distinguimos a Natividad Gutiérrez, Gerardo Aparicio, Marcos Yryzarri y Mitsuo Miura, que tras haber trabajado en talleres propios, se establecieron, en 1970, en un taller conjunto en Madrid, perteneciente a la galería editora Sen; una de las pioneras y más prolíficas en instaurar el sistema de edición por suscripción de socios[416].
La galería Sen editó y estampó obras de un copioso y heterogéneo número de artistas como Marcos Urzay y Mitsou Miura, Teixidor, Yturralde, Eduardo Úrculo, Ceseepe, o Pérez Villalta, entre otros. El taller se caracterizó por producir extensas tiradas de estampas (en torno a los 300 ejemplares), con un reducido número de tintas, que tenían como fin prioritario obtener gran difusión mediante precios populares de 300 pesetas. Tal y como explica Cuadrillero:

> [...] la extensión de las tiradas tenía el inconveniente de menoscabar la calidad de la edición. Los impresores, trabajando en estas condiciones se enfrentaban a numerosos problemas técnicos. Gerardo Aparicio cuenta como, por ejemplo, los marcos de madera de las pantallas no resistían unas tiradas tan grandes y se deformaban, produciendo registros inexactos.[417]

413 Para más información sobre los primeros talleres de serigrafía, Véase: CUADRILLERO FERNÁNDEZ-LLAMAZARES, Alicia. *Op. cit.* p. 48.

414 En 1980, los hermanos Bello establecieron en Toronto, una editora de arte gráfico especializada en serigrafía bajo el nombre de B.S. Printing and Publishing Inc.

415 *Ibídem.*

416 El taller de la Galería Sen se instaló primero en la calle Padilla nº 17 y después en Felipe Campos nº 36, de la Capital. En el segundo capítulo nos habíamos referido a este taller como ejemplo de galería editora; v. II.2.1.

417 CUADRILLERO FERNÁNDEZ-LLAMAZARES, Alicia. *Op. cit.* p. 155.

La actividad del taller se prolongó unos doce años; transcurso en el que trabajaron además de los mencionados, otros serígrafos como Angel López o Armando Durante[418].

VII.2.1.5. Otros talleres madrileños

Con la paulatina creación de talleres en donde artistas, técnicos y editores establecieron una dinámica de trabajo basada en la experimentación, la colaboración y la formación de otros técnicos y artistas; el arte gráfico fue afianzándose poco a poco en nuestro país facilitando la apertura, como veremos, de otros talleres a lo largo de distintos puntos de la geografía española.

Grupo Prova y APSA

Uno de los grupo madrileños surgidos en 1973, bajo la influencia del taller de Dimitri Papagueorguiu y del Grupo Quince, fue el taller del Grupo Prova, fundado por Alejandro Gómez-Marco (1942), y especializado en serigrafía, grabado calcográfico y litografía. Con un planteamiento de taller de experimentación individual, su espacio actuó como punto de encuentro, aprendizaje y experimentación en los procedimientos gráficos para multitud de artistas. Algunos de los que trabajaron en el taller fueron Francisco Echauz, Ángel Orcajo, Juan Romero, Joaquín Capa, Manuel Viola, Ceferino Moreno, Carlota Cuesta, Hernán García, Fernando Viñes, Esther Ortego, José Luis Fajardo, Enrique Ortiz, Gregorio Prieto, José Luis Toribio y Pilar Coomonte. El Grupo Prova trabajó también como editora, produciendo ediciones de carpetas y estampas.

Otro grupo dedicado a la estampación de obra gráfica en Madrid, fue APSA (Promotora de Artistas Plásticos Sociedad Anónima), fundada en 1972, con seis comisiones cuyos miembros encargados del funcionamiento y estructuración eran Lucio Muñoz, Arcadio Blanco, Tito y Francisco Escalada[419].

Estudio de Talla Dulce y «Arte y Bibliofilia». Editorial Casariego

La edición de libros de bibliófilo en el ámbito madrileño fue mucho más tardía en relación a la catalana[420], siendo la primera editorial de referencia la de Rafael Díaz Casariego,

418 *Ibídem.*

419 Véase: GARCÍA GARCÍA, Isabel. «Barrios intervenidos durante el último franquismo». En: *Arte y Ciudad - Revista de Investigación 611*. 2013 (Junio) Núm. 3. p. 621.

420 Véase, en el mismo capítulo: VII.2.2.1.

que en 1963, publicó la colección: *Tiempo para la Alegría*. En ella participaron los principales artistas de la época acompañando con sus imágenes, numerosos textos de la literatura española.

Con el fin de estampar los libros publicados, Casariego instaló en 1964, su propio taller de obra gráfica bajo el nombre de: Talla Dulce y Litografía «Arte y Bibliofilia»[421]. El taller, situado en la calle Ponzano nº 69 de Madrid, estaba compuesto por un espacio de trabajo y otro de estampación, en el que disponían de una prensa litográfica y dos tórculos de la casa Azañón. Además, contó con la asistencia técnica de Manuel Repila, como técnico litógrafo; Dietrich Mann y Pedro Arribas, como estampadores de grabado calcográfico; y Silvino Poza, como maestro de taller[422].

La colección *Tiempo para la Alegría* editó un total de cuarenta y ocho libros, firmados por artistas de diferentes tendencias que, a través de la bibliofilia, mostraron una buena parte del arte gráfico español contemporáneo.

Otro de los talleres madrileños, participantes en el surgimiento de la gráfica artística fue el taller de grabado calcográfico Barboza-Grasa, fundado por los artistas Carlos Barboza y Teresa Grasa, en 1972. Durante seis años produjeron sus propios trabajos y los de otros artistas, hasta que en 1978 se trasladaron a Zaragoza, donde abrieron la Galería Costa, especializada en arte gráfico y muy activa durante buena parte de los años ochenta[423].

* * * *

El crecimiento de la producción de obra gráfica original en los años setenta, provocó el desarrollo de un mercado de arte gráfico y el nacimiento de numerosas editoras de estampas, centradas en la promoción de venta por suscripción a través de su galería, y otras especializadas en bibliofilia. Entre las principales editoras destacaron: Juana Mordó, fundada en 1964, que mediante las *Ediciones Juana Mordó*, colaboró en la realización de carpetas de estampas con autores literarios; la galería Estampa Joven, creada en 1968 por el americano Bill Dyckers, junto a Gerardo Aparicio y otros artistas que intentaron difundir a precios asequibles obra gráfica de artistas jóvenes (como Rafael Canogar, Mitsuo Miura, Antonio Marcoida, Natividad Gutierrez, etc.)[424]; Estiarte, fundada en 1972 y especializada

421 Tal y como apunta Marta Aguilar, en el taller se produjeron la mayor parte de sus ediciones, salvo algunas excepciones en las que colaboraron con el taller suizo de Pietro Schneider. AGUILAR MORENO, Marta. *Op. cit.* p. 91.

422 Véase: AGUILAR MORENO, Marta. *Op. cit.* p. 136.

423 Véase: BUENO PETISME, Belén. *El Grabado en Zaragoza durante el siglo xx.* [Tesis Doctoral] Universidad de Zaragoza. Facultad de Historia del Arte. 2012. [Dirección: José Luis Pano]. p. 648.

424 Véase: APARICIO YAGÜE, Gerardo. *Papel + Metal.* [Tesina] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. 1984.

en serigrafía, que editó obra de artistas como Gregorio Prieto o Yturralde; y la mencionada galería y editora Sen**.**

VII.2.2. Talleres precursores en Barcelona

VII.2.2.1. Las ediciones de bibliófilo en Cataluña

La Exposición Universal de Barcelona, celebrada en 1888, hizo posible que editores y artistas contemplasen de cerca publicaciones extranjeras, generando un gran interés por la ilustración en Cataluña. Esto se materializó en 1898, con la fundación del Instituto Catalán de las Artes del Libro, que incluía una parte dedicada al grabado calcográfico, y sirvió para renovar el panorama de la gráfica de principios de siglo, relacionada con las artes del libro y los procesos fotomecánicos[425].

A este Instituto se le sumaron agrupaciones que aparecieron casi paralelamente a las madrileñas, como la Asociación de Grabadores de Cataluña y la Asociació d´Amics del Gravat a Catalunya; encargadas ambas, de difundir las técnicas de estampación entre los artistas plásticos.

Las Estampas de la Cometa

Asimismo, los libros de bibliófilo comenzaron a despertar el interés de coleccionistas en ediciones de libros, que incluían estampas originales en formato de ilustración de los textos; y motivaron la aparición de editoras de bibliófilo, teniendo como promotores principales a Ramón Miquel i Planas y al destacado editor Gustavo Gili Roig. Éste último, disponía de taller en Barcelona y hacia 1925 editó una relevante colección de libros llamada *La Cometa,* que editaría su primer libro bajo el nombre de *Semana Santa*, en 1930, con textos de Gabriel Miró y xilografías de J. G. Daragnès. Cabe apuntar que aunque la producción de este volumen se llevó a cabo en el taller del artista en París, los siguientes se estamparían en el taller que la editorial instaló en Barcelona, bajo la dirección artística de H. Alsina Munné, constituyendo una valiosa producción que se prolongó hasta finales de los años setenta. Algunas de las ediciones más sobresalientes de *La Cometa*, fueron: *El alcalde de Zalamea* (1933) con litografías de J. de Togores; *La vida es sueño* (1933) con xilografías sobre madera de boj de E. C. Ricard; *El sombrero de tres picos* (1934) con aguafuertes de Xavier Nogués; o *Elegías* (1935) de Eduardo Marquina, ilustrado por puntas secas de Lau-

425 Véase: RUBIO, Mariano. «Antecedentes del grabado español de posguerra» *Estudios Pro-Arte 10*. 1977. p. 35. En: GENER, Mónica. *Op. cit.* p. 31.

ra Albéniz. Cada ejemplar poseía un carácter propio, derivado del contenido del texto, su época y significación, y todos los detalles se cuidaban al máximo, desde la tipografía hasta las ilustraciones —que a menudo aparecían integradas en el texto—.

A la actividad del fundador de *La Cometa*, Gustavo Gili Roig, le siguió la de Gustavo Gili Esteve, que lanzó en 1957 la edición de *La tauromaquia*, una obra de Pepe Illo, ilustrada con veintiséis aguatintas de Pablo Picasso (fig. 4), y en 1969, la de *El entierro del Conde Orgaz,* con poemas de Rafael Alberti acompañados de aguatintas y textos de Picasso.

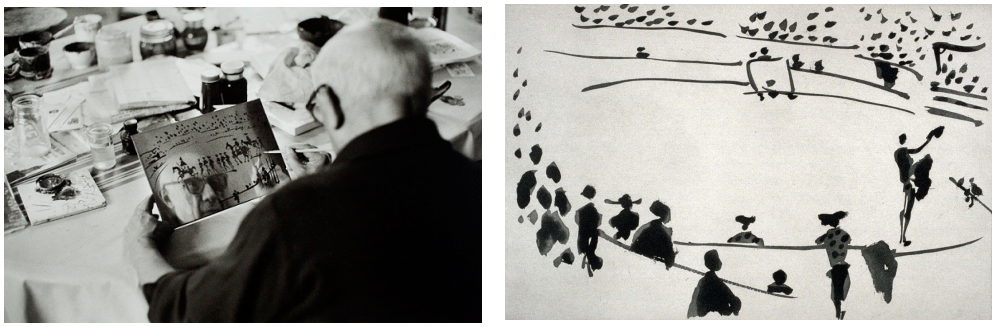


Fig. 4. Picasso trabajando —en su villa *La Califórnie* en 1957—, en las aguatintas al azúcar para ilustrar *La Tauromaquia* o *El arte de torear* de Pepe Illo, encargadas por el editor Gustavo Gili Esteve para las Ediciones *La Cometa*. Toda la serie fue estampada por el taller Lacourière de París, por Joan Barbarà.

La colección de estampas sueltas *Las Estampas de la Cometa* de 1964, supuso una valiente apuesta por la renovación del grabado tradicional, para la que otro de los miembros de la familia, Gustavo Gili Torra, contó con la colaboración del célebre estampador Joan Barbará, que desde 1964 hasta el cierre del taller, en 1977, colaboró con la editorial estampando obras de artistas como Modest Cuixart, Eduardo Chillida, Joan Hernández Pijuan, Antonio Saura, Manolo Millares, Equipo Crónica, J. M. Subirachs, Antoni Tàpies, Joan Miró, Bonifacio, Hans Hartung, Lucio Fontana y Erwin Bechotld[426].

La Colección Hora

Además de la editorial Gustavo Gili, fue notable la actividad bibliófila que emprendió el pintor Ramón de Capmany, vinculado familiarmente a la Editora Montaner y Simón. Ramón de Capmany había aprendido litografía y grabado en el taller de los Furnó en Barcelona, y animado por Édouard Chimot —francés afincado en España—, instaló un taller de calcografía en el mismo edificio de la editorial. En 1942, conmemorándose el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, Capmany inició una colección con una

426 Véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* p. 460.

obra de este autor, ilustrada con sus aguafuertes sobre papel hilo de Guarro y tintas Lefranc de París; a la que le siguieron otras como *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca; o *Los Entremeses*, de Cervantes, entre otras. Bajo el nombre de *Hora*, estas colecciones se prolongaron unos diez años, y además de Capmany participaron como grabadores, Chimot y Marta Ribas. La estampación en el taller estuvo a cargo de Josep Medinaceli, quien instruyó a grabadores tan célebres como Enric Tormo, Jaume Pla, Jaume Coscolla, que más tarde enseñarían a varias generaciones de alumnos[427].

La Editorial Horta

Dentro del contexto catalán, fue notable también la labor bibliófila de la editora Horta, que bajo la dirección de Joaquín Horta y Andrés Massanés, produjo libros con xilografías, aguafuertes, puntas secas y litografías de grabadores como Pedro Rin, Marta Ribas, Ramón Rogent, E.C. Ricard y Antonio Gelabert[428].

El grupo Dau al Set

La posguerra acabó con la actividad gráfica de la época republicana y fueron muy pocos los talleres privados que se mantuvieron activos, aunque los que sobrevivieron, se volcaron en la experimentación artística consiguiendo interesantes y novedosas propuestas. Entre éstos, debemos mencionar al bibliófilo gerundense Joan Josep Tharrats (1918-2001), editor, impresor y fundador, a finales de los años cuarenta, del grupo Dau al Set; integrado por artistas y escritores como Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot y Arnau Puig.

De carácter moderno y rupturista, el grupo Dau al Set contribuyó a recuperar la tradicional industria de bibliófilo catalana a través de dos actividades: las exposiciones y la publicación de una revista con su nombre, que se editó de 1948 a 1956. La revista se imprimía a mano —con una pequeña máquina *Boston*—[429], y constituyó un formato artístico muy vanguardista, donde el grupo experimentó con las distintas técnicas gráficas de estampación y el monotipo, aportando una renovada estética que conectaba con movimientos como el dadaísmo y el surrealismo (fig. 5). Estética que posicionó a Dau al Set en un grupo crucial del arte gráfico en nuestro país.

427 Para más información, véase: AGUILAR MORENO, Marta. *Op. cit.* p. 60.

428 Para más información, véase: GALLEGO, Antonio. *Op. cit.* pp. 457-458.

429 Para más información, véase: AGUILAR MORENO, Marta. *Op. cit.* p. 47.

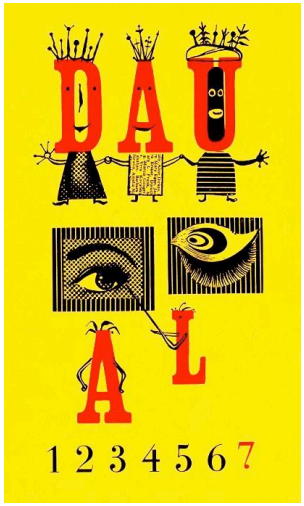


Fig. 5. Cubierta para el número de diciembre de 1952,
de la revista *Dau al Set*.

Otros talleres especializados en ediciones de bibliofilia que trabajaron de forma independiente en Cataluña, fueron el taller de Enric Tormo, que estampó obra gráfica para el grupo Dau al Set, y el taller de Miguel Vilá y Juan José Torralba, muy activo hasta 1970.

* * * * *

Todas estas editoras, junto a los artistas, impresores y los talleres y de estampación con los que trabajaron, participaron de forma sobresaliente, a partir de los años treinta, en la recuperación y consolidación de la tradicional industria de bibliófilo presente en Cataluña desde finales del siglo XVIII. Industria que actualmente continúa muy viva y se manifiesta a través de plataformas como Arts Libris Barcelona; la feria Internacional de la Edición Contemporánea, que promociona la bibliofilia contemporánea.

VII.2.2.2. La Rosa Vera

Una de las iniciativas más interesantes que consiguieron impulsar y afianzar la actividad gráfica en España, fue la formación —en 1949—, de la editorial de bibliofilia La Rosa Vera, debida a la labor del coleccionista Víctor Mª d´Imbert y del *pintor-grabador* Jaume Pla. El proyecto editorial —al igual que lo hicieran años atrás los talleres franceses de *pintores-grabadores*—, difundió y acercó a los artistas más interesantes del momento, a las técnicas del grabado, que producirían una buena suma de obra gráfica original de alta calidad; fo-

mentando el coleccionismo y ofreciendo nuevos conceptos editoriales basados en la inversión del orden de prioridad de la imagen y el texto, siendo el texto el que ilustrara la imagen, que además se estampaba a posteriori —al contrario de como se había hecho hasta entonces—[430].

El director de La Rosa Vera, Jaume Pla (1914-1995) (fig. 6) se había formado, primero como grabador, en el taller francés de Edouard Chimot —donde se editaban importantes libros de bibliófilo—, y posteriormente en el taller del pintor Ramón Capmany.

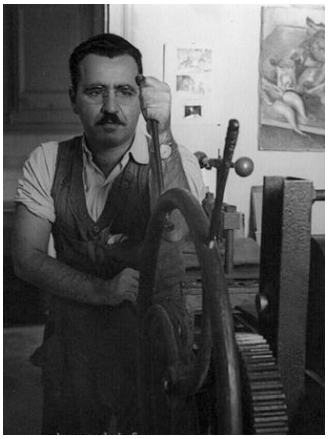


Fig. 6. Imagen del grabador estampador, Jaume Pla.

Las primeras ediciones de La Rosa Vera eran colecciones de estampas, en un principio con artistas catalanes y temas variados, a la que siguieron —desde 1953 hasta 1956—, varias ediciones de temas monográficos. Tras un notable éxito, la editorial emprendió en 1955, una colección en Madrid contando con la colaboración de la galerista Juana Mordó, que se implicó en la selección de artistas y escritores, así como en la búsqueda de subscriptores y de la promoción de la edición, titulada: *Los Artistas Grabadores*. Esta serie constaba, al igual que la anterior, de dos volúmenes (de veinticuatro grabados cada uno), realizados por algunos de los escritores y artistas más importantes del momento, como Gregorio Prieto, Rafael Álvarez Ortega, Dimitri Papagueorguiu, Alfonso Fraile, Joaquín Vaquero Turcios, entre muchos otros. El primer volumen, con prólogo de Pedro Laín Entralgo fue estampado entre 1955 y 1956, mientras que el segundo se terminó en 1957[431]y se realizaron dos carpetas de 100 ejemplares.

430 Véase: GALLEGO, Antonio *Op. cit.* pp. 457-458.

431 *Ibídem.*

Mónica Gener destaca, dentro del capítulo que dedica en su tesis a estas ediciones[432], la obra realizada por Carlos Pascual de Lara en colaboración técnica con Dimitri Papagueorguiu, que dio como fruto excelentes resultados. A continuación transcribimos un fragmento recogido por la autora a partir de una entrevista que mantuvo con el grabador griego en 1994, y que nos aproxima al concepto editorial de La Rosa Vera y a la manera de trabajar de Jaume Pla y Juana Mordó:

> Hablar de La RosaVera es hablar de Jaume Pla y Juana Mordó. Empezó con una idea genial, casi contemporánea con lo que yo estaba haciendo en la edición de los pintores-grabadores. Jaume Pla visitaba a los pintores con unos buriles y una plancha de cobre barnizada siempre del mismo tamaño, se sentaba un rato en su casa charlando con una copa de vino, —coge esto—, le decía y el pintor dibujaba como si fuera papel encima de la plancha de cobre. Cuando estaba terminada, Pla la metía en un sobre, la llevaba a Barcelona, la introducía en el ácido y paralelamente, elegía a un poeta para que escribiera unos versos sobre aquella imagen. Primero la imagen luego el texto. Algunos de los poetas escogidos fueron Ángel Crespo y Nieto Alcaide. Consiguió que unos cuantos pintores comenzaran a romper el hielo y descifraran el secreto de Julio Prieto Nespereira y de todos los demás. Tenía sus suscriptores, todos conseguidos por Juana Mordó. Ella no tenía galería entonces [hasta 1964], trabajaba en su casa de Madrid que estaba en la calle Rodríguez San Pedro. Allí acudían pintores, poetas, etc. Juana traía las ediciones y las distribuía entre los socios. La Rosa Vera tenía un aspecto muy bueno, fenomenal, los pintores eran múltiples y diversos, siempre figurativos, nunca abstractos..., es un magnífico documento sobre los artistas que intentaron hacer grabado y que comprobaron que se podía. Sólo hubo que quitar el misterio que había por encima, mancharse las manos, estampar las cosas y ver lo que pasaba.[433]

Las últimas ediciones de La Rosa Vera acometieron monografías de autores como Emilio Grau Sala, Xavier Nogués, o Sunyer; e incluso editaron libros ilustrados como *Castilla* de Delibes (1960), o *Les comarques del Principat* de J. M. Espinés (1976), todos ellos con delicados buriles de Jaume Pla.
Además, La Rosa Vera convocó un concurso de grabado homónimo con el propósito de descubrir jóvenes talentos y promocionar la técnica del grabado, que le llevó a mostrar sus estampas en varios museos extranjeros.

Las ediciones de La Rosa Vera, contribuyeron a la renovación del grabado y de la cultura española, gracias a varias actuaciones que se resumen en el acercamiento de los artistas a las técnicas del grabado, la subordinación de la técnica a la personalidad del artista, la prioridad de la imagen sobre el texto en un libro —de manera que fuese el escritor quien ilustrara al artista, adquiriendo éste último el mayor protagonismo—, y la promoción del coleccionismo mediante la edición de obra asequible por subscripción, creando un nuevo concepto del mercado y la difusión del arte gráfico en España.

---

432 Véase: GENER, Mónica. *La actividad... Op. cit.* p. 36.

433 PAPAGUEORGUIU, Dimitri, citado por: GENER, Mónica, en: *La actividad... Op. cit.* p. 36.

VII.2.2.3. Otros talleres catalanes

La ciudad de Barcelona concentró junto a Madrid, la mayoría de talleres y editoriales. Y además de las iniciativas relacionadas con el mundo del libro de bibliofilia, hubo dos talleres esenciales que despuntaron sobre el resto, y que serían los responsables —junto con el taller madrileño del Grupo Quince—, de la producción de la obra gráfica más vanguardista del segundo y tercer cuarto de siglo XX en nuestro país. Éstos son el anteriormente citado Taller de Joan Barbarà y La Polígrafa.

Taller 46 Barbarà

El artista y grabador Joan Barbarà (1927-2013) se formó como grabador en Barcelona primero junto a Édouard Chimot y luego en el taller de heliograbado de F. Mélich. En 1950 creó su primer taller de grabado en la calle Argenteria de Barcelona, para experimentar con las técnicas caligráficas y crear su propia obra.

En 1957, Barbarà fue becado por el Instituto francés de Barcelona para formarse en París. Allí coincidió y trabajó junto al grabador catalán Lluís Bracons y a Suzanne Duplessis, con los que fundó el Atelier de Recherches Plastiques. En ese taller coincidió con figuras tan significativas como Jean Cocteau, Mathieu, Clavé o Salvador Dalí. Barbarà continuó trabajando y formándose intensamente durante este periodo, realizando importantes contactos. Asimismo trabajó como becario en el Atelier 17 de Hayter, en el Hermitage, en el Atelier Lacourière-Frélaut (donde estampó *La Tauromaquía* de Picasso, el encargo de Gustavo Gili para *Las Estampas de La Cometa*)[434] y en el Atelier Mourlot, entre otros. En el taller de Mourlot tuvo la oportunidad de estampar obras de grandes artistas europeos como Picasso, Bernard Buffet y André Masson. En ese mismo contexto, inició su amistad y colaboración con Joan Miró.

Gracias a esta formación y a los años posteriores de experiencia trabajando como director del taller de *La Cometa*, el trabajo de Barbarà abrió sus horizontes hacia personalidades artísticas de prestigio internacional que le permitieron fundar su propio taller, donde compaginó los encargos de estampación para el editor Aimé Maeght, con las ediciones que el propio Barbarà emprendió con algunos de los artistas más sobresalientes del panorama internacional, tales como Bernard Schultze, Richard Hamilton, Lucio Fontana, Hans Hartung, Louise Bourgeois, o Joseph Beuys. Éste último, visitó a Barbarà en 1980 —de la mano del coleccionista Fritz Herlt— y decidió realizar su obra gráfica completa en el ta-

434 Colaborando con Raventós y Gili en la estampación de varias planchas que Picasso realizaba en su casa del sur de Francia (fig. 4).

ller. Las series *Schwurhand, Sirkulationzeit* y *Traenen* se realizaron con las técnicas más sutiles del grabado calcográfico para obtener las suaves tonalidades atmosféricas de las estampas[435].

Entre los artistas nacionales, Barbarà colaboró con Pablo Picasso, Salvador Dalí, Hernández Pijuan, José Hernández, Miquel Barceló, Manolo Millares, Antoni Tàpies, Jaume Plensa y Jose Pedro Croft, entre otros muchos. Sin embargo, merece una mención aparte la estrecha colaboración que mantuvo con Miró, con quien trabajó regularmente desde 1977 (fig. 7). En este periodo, Barbarà se desplazaba al taller del artista en Mallorca, donde emprendieron —pese a la avanzada edad del artista—, una frenética actividad gráfica que daría como resultado una extensa obra, incluyendo entre otras, los noventa y seis aguafuertes que servirían de preámbulo a la serie en homenaje a Gaudí y el libro de bibliófilo *Lapidari,* en el que se combinaban numerosas técnicas de grabado y collage. Esta obra se expuso simultáneamente en París, Berlín, Nueva York y Tokio, alcanzando un merecido éxito[436].



Fig. 7. Joan Barbarà y Joan Miró trabajando en colaboración en el taller del artista en Mallorca, *circa* 1980.

En lo que respecta a las técnicas, el taller fue adaptándose a las tendencias de las distintas épocas y a las necesidades de los artistas, así durante los años sesenta, por ejemplo, recuperó la técnica del fotograbado para Richard Hamilton, quien realizó varios aguafuertes

435 Véase: BARBARÀ, Tristan. *Op. cit.* p. 42.

436 Véase: FONTBONA, Francesc. «Joan Barbarà, artista y artesano» en: BARBARÀ, Tristan. *50 años del taller de grabado Joan Barbarà; medio siglo de Vanguardia.* p. 36.

en el taller con la colaboración de Dieter Roth, y a partir de 1987, comenzó a realizar estampaciones de gran formato (de dos metros por uno), para conseguir variedad de volúmenes y efectos matéricos que buscaban creadores de la década, como Tàpies.

Paulatinamente, el taller fue quedando en manos de los hijos del artista: Virgili y Tristan, mientras Joan Barbarà se volcaba cada vez más en su obra personal.
En 1982, Tristan Barbarà que había trabajado en el taller como estampador, creó sus propias ediciones, en las que experimentó trabajando con artistas de talento, siendo notables en su formación como editor, sus colaboraciones con Joan Brossa, Tàpies o Barceló, con quien trabajó en los talleres de Miró en Mallorca.
Tras el reciente fallecimiento de Joan Barbarà, en 2013, sus hijos continúan su legado —Tristan Barbarà como editor y Virgili como maestro de taller—, bajo el nombre de Tristan Barbarà Edicions[437].

El taller de grabado Joan Barbarà ha sido uno de los espacios de creación del grabado más célebres de la vanguardia de posguerra, y un taller crucial en el desarrollo del arte gráfico contemporáneo en nuestro país.

Polígrafa Obra Gráfica

Otro de los talleres claves en la regeneración y el impulso del arte gráfico en España, fue La Polígrafa (conocida hoy, como Polígrafa Obra Gráfica). Ésta fue fundada en Barcelona en 1964 por Manuel Muga, como una editora de arte gráfico, pasando en 1970, a realizar sus propias ediciones con la incorporación de un taller[438].

En el ámbito de la promoción y difusión, completaron la escena gráfica barcelonesa de este periodo, varias editoras y galerías de obra gráfica, entre las que destacamos la Galería René Metras, fundada en 1962; la Galería Maeght, que contó, durante un breve periodo de tiempo, con taller propio; la Galería 42 y la Galería Ciento (abiertas ambas en 1973); y otras galerías dedicadas a la edición de grabados por suscripción, como la galería Fort.

437 Tristan Barbarà es editor y comisario de exposiciones de arte gráfico; comenzó a trabajar como editor del taller de su padre en 1982, invitando a multitud de artistas.

438 Más adelante exploraremos, con más detenimiento, la trayectoria de este destacado taller, v. VIII.7.2.

VII.2.3. Talleres precursores en otras ciudades

En el periodo transcurrido entre la Guerra Civil Española y la democracia, fuera de las ciudades de Madrid y Barcelona, existió una escasa actividad en cuanto a creación gráfica se refiere. Ésta comenzó a despegar lentamente hacia mediados de los años sesenta, gracias a la apertura de contados talleres y al movimiento nacional *Estampa Popular* que tras formarse en Madrid, se extendió durante la década, creando grupos en Barcelona, Bilbao, Sevilla y Valencia.

Este estancamiento se debió a varios motivos que exponemos a continuación. En primer lugar existía un gran vacío de centros de enseñanza artística donde aprender las técnicas gráficas de estampación, lo que ocasionaba que la mayoría de los interesados en el grabado, se vieran obligados a abandonar sus localidades de origen para buscar talleres donde encontrar el equipo necesario y los maestros impresores especializados en los distintos procesos, dentro o fuera del país. Recordemos que en el ámbito nacional, los pocos talleres estaban —salvo contadas excepciones—, concentrados en torno a Madrid y Barcelona y se reducían prácticamente, como hemos visto, al taller de Dimitri Papagueorguiu, al de Enrique Ortiz y al del Grupo Quince.

La otra posibilidad con la que contaban los interesados en los procedimientos gráficos, consistía en probar suerte en talleres extranjeros —en la mayoría de los casos en el país vecino— como ya hicieran numerosos artistas de este periodo, entre ellos, Joan Miró, Joan Barbarà, Abel Martín, Eusebio Sempere, Ignacio Chillida, Mari Puri Herrero, Bonifacio Alonso, y muchos otros.

Otra de las causas que contribuyeron a este letargo, fue la carencia de apoyo institucional de la que gozaban las prácticas de arte gráfico, que dificultaba aún más la formación de un entramado de galeristas, editores y público. Figuras necesarias para la difusión y promoción de la obra gráfica.

Todo este panorama resultaba aún más complicado debido a la falta de prestigio con la que hasta mediados de los setenta contaba el arte gráfico, hecho que obstaculizó la creación de centros de producción de obra gráfica.

Pese a estas circunstancias, pasado el ecuador de siglo, la actividad gráfica fue despertando gracias a la apertura de algunos talleres pioneros, que se abrieron camino e hicieron frente a esta situación, fuera de los emplazamientos geográficos habituales y por lo tanto, mucho más complicados que el resto, y gracias también, a la expansión del movimiento *Estampa Popular*.

VII.2.3.1. *Estampa Popular*

En 1960 hizo su aparición el movimiento colectivo *Estampa Popular,* una agrupación de artistas comprometidos con la situación política española, que denunciaba las diferencias sociales y la falta de libertad del régimen franquista, y que utilizaba el grabado como forma de expresión y difusión con una estética muy expresiva, contraria a las corrientes artísticas del momento.
El grupo *Estampa Popular* se desarrolló paralelamente entre 1960 y 1976 en diversas ciudades del territorio nacional, en las que el grupo fue adquiriendo connotaciones propias de cada lugar. Así se conformó una amplia red de producción artística, con núcleos activos principales en Andalucía (Sevilla y Córdoba); en el País Vasco (Vizcaya); en Cataluña, en la Comunidad Valenciana, y en Galicia.

El movimiento sentía especial predilección por la técnica xilográfica y la linografía, debido a que no precisaban de la infraestructura de un taller; y los reducidos costes de sus materiales las convertían en el medio idóneo para realizar grandes tiradas que posibilitaban su distribución a precios asequibles, permitiéndoles llegar a un gran número de público.

Entre sus componentes iniciales se encontraban José García, Ortega, Dimitri Papagueorguiu, Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Javier Clavo y Antonio Zarco; aunque sucesivamente se unió una lista muy numerosa y heterogénea de artistas. Esta pluralidad se debió a la actitud abierta del grupo, que acogía a todo aquel interesado, sin restricciones estéticas. Los dos únicos nexos comunes que aglutinaban a los creadores, eran su implicación política y social, y el uso de las técnicas de estampación gráfica para la creación de sus obras.
Esta enorme heterogeneidad explica que a lo largo de sus más de veinte años de historia, las propuestas de *Estampa Popular,* fueran cambiando, tanto en temas, que respondían a la transformación del país; como en estética, derivada de la crisis de los lenguajes del realismo y del conocimiento de movimientos como la Nueva Figuración y el Pop. A pesar de la diversidad, las obras del grupo se caracterizaron por poseer una marcada carga potencial para la denuncia, y por la utilización en la mayoría de los casos, de un lenguaje figurativo cercano al lenguaje popular, propio de algunos autores del expresionismo alemán (fig. 8), así como por la tradición de la estampa revolucionaria mejicana, y la influencia de Goya.

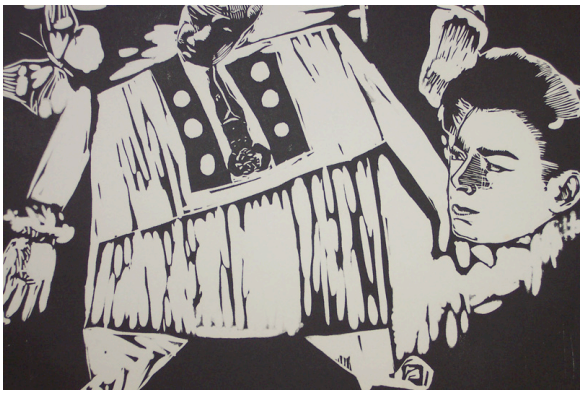


Fig. 8. *La mujer rota.*1964 Linóleo. 51 x 65 cm.
José Iranzo (Anzo), perteneciente al grupo Estampa Popular de Valencia.

Estampa Popular fue una de las iniciativas más interesantes del arte gráfico español, tras la Guerra Civil. Y dada la extensión geográfica y temporal del grupo, así como los numerosos artistas que a él se unieron, contribuyó notablemente a la difusión del arte gráfico en España sacándolo del aislamiento en el que se encontraba, al enfocarlo como un medio eficaz para la propagación de ideas y la capacidad creativa de cualquier artista con ideas afines al grupo[439].

VII.2.3.2. La actividad gráfica del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

Fuera de los principales focos geográficos, debemos citar sin duda, la actividad promotora y divulgadora del arte gráfico que ejerció el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, en la segunda mitad de los años sesenta. Este proyecto se gestó a partir del empeño y la iniciativa privada del artista Fernando Zóbel (1924-1984) que buscaba una sede para mostrar su colección de arte contemporáneo abstracto. Aconsejado por el artista conquense Gustavo Torner y con el apoyo del alcalde de Cuenca —que cedió parte de las Casas Colgadas para el Museo a cambio de un alquiler—, Zóbel trasladó su residencia a Cuenca y junto a Torner y Gerardo Rueda, emprendió la aventura de la creación del Museo.
Ya desde antes de su apertura, sus fundadores promovieron numerosas actividades bajo el nombre del Museo, siendo una de las más importantes, la obra gráfica que incluyó el coleccionismo, la edición, la comercialización y la producción de ésta, a través de talleres externos. Entre ellos destacaron en el ámbito de la serigrafía, el citado taller de Abel Mar-

439 Para más información sobre Estampa Popular, puede consultarse el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en el año 2006. BARRENA, Clemente. «Alma de madera, imágenes en relieve. A propósito de Estampa Popular de Madrid». En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*. Madrid. Museo Municipal de arte contemporáneo de Madrid, 2006.

tín en Madrid, donde se produjo la primera carpeta de serigrafías en 1964[440], con obras de Antonio Lorenzo, Cesar Manrique, Manolo Millares, M. Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Zóbel; y el taller Ibero-Suiza de Valencia, que hacia 1975 comenzó a colaborar intensamente con el Museo[441].

En cuanto a las ediciones calcográficas, el Museo trabajó en colaboración con el taller de Dimitri Papagueorguiu, el del Grupo Quince, y el de Pancho Ortuño y Charo Mirat en Sevilla. Las ediciones de grabado calcográfico fueron generalmente de tiradas muy cortas y ocasionalmente de carácter experimental, como la carpeta de aguafuertes de Antonio Lorenzo: *Diez variaciones sobre un mismo tema*, de 1970, en el que cada ejemplar contenía diez estampas diferentes (obra única) a partir de una misma plancha.

El Museo editó también, aunque en menor número, trabajos litográficos de sus artistas, estampados en talleres de Madrid; y estampas en *offset*, impresas en Gráficas del Sur en Sevilla, con tiradas de 78 ejemplares[442].

Además, el Museo acometió ediciones de grabado a través de su propio taller dirigido en sus dos primeros años, por el artista Antonio Lorenzo. Él mismo, nos relata en la siguiente cita, cómo la idea de montar un taller le rondaba por la cabeza desde años atrás:

> En otoño de 1960[,] con motivo de un viaje que hicimos a París Zóbel, Rueda y yo, conocí (puesto que Fernando ya lo conocía de su estancia en EE.UU.) a un grabador norteamericano. Su nombre era Bernard Childs y tenía instalado su taller en París. Allí, tanto Fernando como yo contactamos con un taller calcográfico donde se realizaban trabajos «actuales».
>
> Al menos para mi fue una experiencia[,] ya que en mi época de estudiante en Bellas Artes, pase de puntillas por la clase de grabado, vistos los procedimientos académicos que se usaban [...]. Nos dirigimos a la *rue* Montebello a la casa Charbonell para adquirir material y una pequeña prensa que naturalmente se instaló en mi estudio de Madrid.[443]

Años más tarde, Zóbel encargó a Lorenzo la tarea de montar un taller de grabado auspiciado por el Museo, que contó con la colaboración del Ayuntamiento (que cedió los locales), y con las ayudas económicas de Zóbel y de la Diputación Provincial, para la adquisición de materiales necesarios.

El taller inició su andadura en 1968, bajo un planteamiento formativo de carácter abierto, que acogió a numerosos artistas que venían a aprender, cediendo a cambio, dos ejemplares de obra realizada a los fondos del Museo. Allí impartieron cursos de grabado, profesores como Paolo Fiaccarini, Julian Pacheco y Perico Simón. El taller funcionó de esta for-

---

440 La edición de obra gráfica fue una de las actividades permanentes impulsadas por el Museo, presente incluso antes de su fundación, como lo demuestra esta primera carpeta de serigrafías que se editó antes de la apertura del Museo.

441 En el siguiente apartado ampliamos la información de este taller de referencia, fundado en Valencia por Gabino Escribá y Juan Kamerer, en 1963, v. VII.2.3.3.

442 Véase: EVANGELIO, Fernando. En. ALCARAZ MIRA, Antonio. *Op. cit.* pp. 30-54.

443 LORENZO, Antonio. «Presentación». En: *Zóbel. Obra Gráfica completa. Catalogada por Rafael Pérez Madero.* Cuenca. Diputación Provincial. 1999. pp. 9-10. citado por: EVANGELIO, Fernando. «El Museo Abstracto de Cuenca». En: ALCARAZ MIRA, Antonio. *Op. cit.* p. 41.

ma durante dos años —entre 1968 y 1969—, y tal como nos cuenta Fernando Evangelio[444], en sus instalaciones se iniciaron artistas como Bonifacio Alonso y Gabriel Ramos Uranga[445]entre otros. Tras la marcha de Lorenzo, el taller se realojó en la casa de Zóbel, donde siguió utilizándose para la estampación de ediciones calcográficas del Museo y por varios artistas de forma esporádica.

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca fue uno de los principales impulsores en España, de la obra gráfica durante los años sesenta; a través del cuantioso número de ediciones de estampas y carteles, contribuyó significativamente a potenciar la producción, alimentando con encargos a distintos talleres de todo el país, en los que participaron multitud de artistas. Cabe destacar además, su importante contribución a la difusión de la entonces, *nueva corriente abstracta*, así como a la apreciación por parte del público, de la obra en papel.

VII.2.3.3. El taller Ibero-Suiza de Valencia

Los talleres precursores en la producción de obra gráfica original en Valencia, se sitúan en el periodo de la República y la Guerra Civil, con la formación de varios talleres de litografía industrial dedicados al cartel de propaganda política, en los que destacaron por su carácter artístico, Josep Renau y Arturo Ballester.

Entre los espacios dedicados a la producción de arte gráfico en España, en la segunda parte de siglo XX y dentro del ámbito de la serigrafía, merece especial atención el taller Ibero-Suiza, que trabajó con los principales artistas españoles desde finales de los años sesenta hasta los años noventa, dotando de un alto nivel de perfección y profesionalidad la técnica serigráfica.

Ibero-Suiza se fundó en 1963, por Gabino Escribá y Juan Kamerer, como un taller de estampación publicitaria en un local de la calle Rey Don Jaime de Valencia. Kamerer de origen suizo, había trabajado en EPSSA —la primera empresa en fabricar materiales de serigrafía en España—, y dirigía todos los aspectos técnicos. Dos años más tarde se incorporó a la empresa, José Llopis Dasí, que determinaría finalmente la dirección del taller, enfocada a la edición de obra gráfica original, convirtiéndolo durante los años setenta en uno de los talleres más completos, especializados en estampación serigráfica.

444 *Ibídem.*

445 Ramos Uranga montó, tras pasar por el taller del Museo, su propio taller de grabado en Vizcaya, v. VII.2.3.5.

Ibero-Suiza repartía sus labores en dos espacios. El primero, situado en Valencia, estaba dedicado a atención al cliente y temas comerciales; mientras que el segundo, en la localidad de Liria (fig. 9), albergaba las instalaciones del taller que disponían de laboratorios para emulsionar, insolar, y recuperar pantallas, así como mesas de estampación para ejecutar obras de gran formato[446].

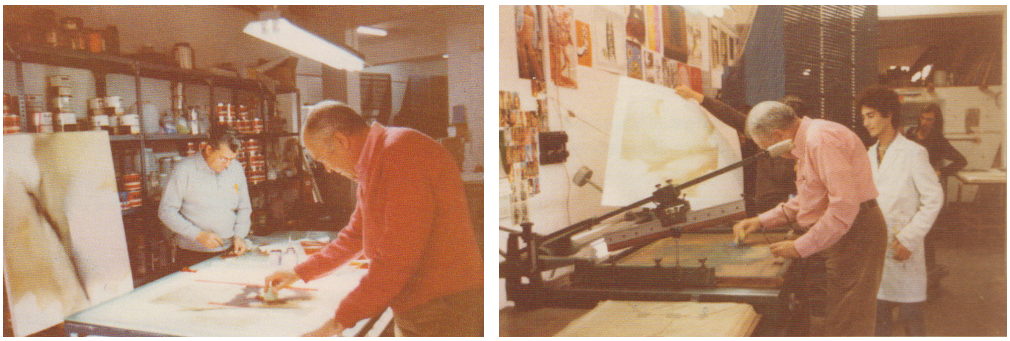


Fig. 9. A la izquierda, Zóbel y Llopis trabajando en el taller de Ibero-Suiza en Liria (Valencia). A la derecha, Zóbel en el proceso de estampación junto a los impresores de Ibero-Suiza[447].

Desde sus primeros trabajos artísticos, el taller estuvo muy vinculado a los artistas de los grupos *Equipo Crónica*[448] y *Equipo Realidad* [449], para quienes Ibero-Suiza, estampó numerosas carpetas de obra gráfica a lo largo de su trayectoria. La afinidad y proximidad de los artistas —que llegaron a instalar sus estudios en el mismo espacio que ocupaba el taller—, propició continuas colaboraciones. Juan Antonio Toledo (miembro del *Equipo Crónica* en sus inicios), llegó a trabajar como técnico del taller, en calidad de ayudante encargado de realizar positivos para las pantallas, junto a Armando Silvestre quien formaría años más tarde, su propio taller que aún sigue activo.

Distinguimos además, la aportación del taller al grupo *Estampa Popular*, que consiguió reunir, en 1967, a un buen número de los artistas del movimiento —entre los que figuraban, Manuel Boix, José María Yturralde, Artur Heras, Andrés Cillero, Jordi Teixidor, *Equipo Realidad* y otros— para la edición de una carpeta *Homenaje a Miguel Hernández*.

En 1972 Ibero-Suiza estampó la carpeta *Compositions,* con cinco serigrafías de *Equipo Crónica*, editada por Gustavo Gili para las prestigiosas ediciones de *La Cometa*. A partir de este momento, se sucederían los encargos de galerías y editoras al taller, dando un reco-

446 Para más información, véase: ALCARAZ MIRA, Antonio. *Fora de sèrie. Serigrafías de Ibero-suiza en la colección UPV*. Valencia, Editorial UPV. 2013. p. 11.

447 Imágenes extraídas de: ALCARAZ MIRA, Antonio. *Fora de...* pp. 24 y 25.

448 *Equipo Crónica* se formó en sus inicios (en 1964), por los artistas valencianos Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo. Su obra figurativa dialoga entre el Arte Pop y el Realismo Crítico.

449 *Equipo Realidad* se formó también en Valencia, por los artistas Joan Cardells y Jordi Ballester, en 1966, disolviéndose diez años más tarde. Practicaban la figuración crítica con un fuerte carácter político y de apropiación de imágenes procedentes de la realidad cotidiana y de la historia del arte.

nocimiento decisivo al *Equipo Crónica* dentro del arte gráfico, e incrementando la demanda de serigrafías hasta constituir la mayor parte de la producción del taller.

A continuación transcribimos una cita de Joan Cardells, donde el artista hace referencia a las técnicas fotográficas que buscaban reproducir los degradados de su trabajo, y en las que el taller se especializó a comienzos de los años setenta, para adaptarse a las necesidades plásticas de los creadores:

> Nosotros fuimos trabajando con la Ibero-Suiza y según se fueron incorporando a este procedimiento otros artistas, al principio tenían el modelo de lo que nosotros hacíamos, o sea la tinta plana, y luego tanto *Equipo Crónica* como nosotros y otros artistas, fuimos demandando sacar ciertas calidades y de ahí que Llopis se vea obligado a tratar de hacer los grafismos de Crónica o los esfumatos fotográficos de nuestra serie «Hogar dulce hogar».[450]

Al margen de la labor del taller, Llopis intentó divulgar la técnica a través de las escuelas valencianas, llegando a impartir talleres de serigrafía en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en 1966.

A mediados del los años ochenta, Ibero-Suiza experimentó su máxima producción con una plantilla de quince empleados y unas instalaciones que contaban con cuatro mesas de estampación plana, dos prensas neumáticas para el insolado y más de doscientas pantallas de diferentes formatos.

Tras la muerte de Llopis, la empresa quedó en manos de su hijo Ignacio y de Paco López, hasta su clausura en 1998.

Además de los grupos citados, Ibero-Suiza atrajo a numerosos artistas, del movimiento del Pop Art y el Op Art, entre los que destacamos a Eusebio Sempere, de quien en 1967, el taller produjo su edición póstuma (*Las cuatro estaciones*), Yturralde, que editó algunas de sus figuras imposibles, Salvador Victoria, Jordi Teixidor, o Miguel Ángel Campano, que trabajaron obras geométricas de formas puras. Josep Renau[451], y otros artistas abstractos como Fernando Zóbel, Eduardo Chillida, Palazuelo, Feito, o Guerrero, a los que siguieron muchos otros como Juan Genovés, Eduardo Arroyo, Cesar Manrique, Carmen Calvo o Miquel Navarro.

La colaboración con esta importante nómina de artistas contribuyó de manera decisiva a difundir la serigrafía en nuestro país, a través de editoras y galerías, que se alimentaron de la abundante producción del taller.

---

450 Entrevista con Joan Cardells en su estudio el 23 de octubre de 1985. En: SILVESTRE VISA, Manuel. *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica.* [Tesis Doctoral] Universidad Politécnica de Valencia; 1986, pp. 269-270. Citado en: ALCARAZ MIRA, Antonio. *Op. cit.* p. 21.

451 Josep Renau realizó en 1977, *Recollons Beach*, una serigrafía a veinticinco tintas, editada por la Galería Punto; además de varios de sus fotomontajes en los que utilizó la serigrafía combinada con la fotolitografía.



Fig. 10. Imagen de la exposición *Fora de Sèrie. Serigrafies d'Ibero-Suiza*. Comisariada por Antonio Alcaraz y celebrada en el MACA de Alicante, en Febrero de 2014.

Asimismo, Valencia constituyó un importante núcleo de la técnica serigráfica con otros talleres como el de Lola Giménez (copropietaria de la galería Val i 30), el de Vicente Silvestre Navarro, además del citado Armando Silvestre, formado previamente en Ibero-Suiza.

VII.2.3.4. Los primeros talleres andaluces

En el territorio andaluz de mediados del siglo XX, existía un gran vacío en el ámbito del arte gráfico, y el único foco activo se concentraba en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que en 1949 creó una Cátedra de Grabado.

La renovación gráfica se llevó a cabo a través de grupos de jóvenes artistas que fueron revelándose de las posturas oficialistas y académicas desde los años sesenta, gracias a iniciativas como las de *Estampa Popular* que se desarrollaron sucesivamente en Córdoba y Sevilla, entre 1962 y 1964, a las que les siguieron otros colectivos de artistas que crearon talleres de grabado, y que asentarían las bases del panorama gráfico actual. A continuación nos ocuparemos de tratar los principales talleres que participaron en esta renovación y que fueron: el taller del grupo El Pesebre y el taller 7/10 en Málaga, la Fundación Rodríguez-Acosta en Granada[452].

El Pesebre

Los numerosos artistas extranjeros que vinieron a vivir a Málaga, desde mediados de los años cincuenta en adelante, tuvieron una influencia muy positiva en el desarrollo del grabado en la ciudad, ya que muchos de ellos ya lo practicaban y fueron en varios casos, co-

452 JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, LOURDES. «El Taller Gravura: 25 años de creación de la gráfica, en el lugar donde habitan los sueños». En: VV.AA. *Gravura. 25 años del taller Gravura 1981-2006*. Málaga, Diputación de Málaga, 2006. pp. 18-19.

mo veremos, responsables de la apertura de espacios para su producción. El primer taller de grabado artístico del que tenemos constancia, se fundó en Málaga en 1970, bajo el nombre de El Pesebre. Situado en una casa en el barrio de Pedregalejo, el taller estaba liderado por el alemán Stefan von Reiswitz, por Jorge Lindell, y por el estadounidense Robert McDonald. Las estampas producidas por El Pesebre (aguafuertes, litografías, monotipos y serigrafías) fueron expuestas en galerías de Málaga, Madrid, Alemania, Francia, Reino Unido e Irlanda, llegando a llamar la atención de la importante revista *Art International*, que dedicó en junio de 1971, un artículo a la actividad del taller, firmado por Robert McDonald. Además de los fundadores, también trabajaron en el taller, artistas como Marina Barbado, José Faria, Felipe Orlando, Jorge Campbell y Francisco Peinado; hasta su cierre en 1975[453].

Tres años después, Lindell junto a otros trece artistas relevantes, entre los que se encontraban: Dámaso Ruano, Enrique Brinkmann, Barbadillo, Peinado y José Faria, fundaron el *Grupo Palmo*. Sus objetivos contemplaban la creación y divulgación de todo tipo de manifestaciones artísticas, el compromiso de organizar exposiciones, así como la organización de un taller de grabado que les permitiese promocionar la obra gráfica a través de galerías nacionales e internacionales.

Lindell se hizo cargo del taller de grabado donde además de los miembros del grupo, trabajaron numerosos artistas como Luis Gordillo, José Guerrero o José Hernández. El grupo editó varias carpetas de obra gráfica, como *Cantos de Al-Ándalus* (1981), con grabados de los miembros del *Grupo Palmo* y una antología de poemas arábigo-andaluces compuestos a mano en los talleres de la Imprenta Sur.

Otro de los talleres que contribuyeron a completar la renovación gráfica malagueña, fue el Taller 7/10. Fundado en agosto de 1979, por el artista y profesor Rafael Carmona, Francisco Santana, Diego Santos, Manolo Morales y Tecla Lumbreras. En los tres años que permaneció activo, el taller se concentró en la experimentación del grabado a color y en la aportación de nuevos materiales aplicados a la producción de obra gráfica del grupo, que dieron como resultado la edición de cuatro carpetas de grabados con obras de los componentes del taller y de otros autores contemporáneos. Ademas, el Taller 7/10 llevó a cabo varias actividades paralelas como exposiciones, mesas redondas y cursos que sirvieron para difundir el grabado a un público más amplio.

453 Tanto Stefan como Lindell, se inician en el grabado a principios de 1958 gracias al artista colombiano, establecido en Málaga —Guillermo Silva Santamaría—, que poseía un pequeño taller de su propiedad situado en la colonia de Santa Inés. Para mayor información véase: CASTAÑOS, Enrique. [En línea] [Consulta 20/05/2015] Disponible en: <http://www.enriquecastanos.com/stefan2.htm>

El taller de la Fundación Rodríguez Acosta

Tradicionalmente, la obra gráfica tuvo en Granada una especial incidencia, ya que existieron varios talleres que asentaron las bases de una notable actividad, siendo el mayor responsable sin duda, el Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, que aglutinó a artistas de gran trascendencia y proyección en los años sucesivos.

Dentro de las actividades de la Fundación Rodríguez-Acosta, el artista y académico Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, promovió en 1973, la creación en Granada de un taller de grabado calcográfico abierto, para la investigación y práctica de nuevas técnicas del grabado contemporáneo. La dirección técnica estuvo a cargo de José García de Lomas (fig. 11) que se había formado como grabador en Italia y en Barcelona.

Las actividades del taller se enfocaron a la realización de importantes trabajos gráficos de investigación, ediciones de carpetas de estampas y organización de concursos de arte gráfico; aunque su labor más transcendente fue la de escuela, que atrajo a la Fundación a numerosos artistas nacionales y extranjeros para iniciarse en las técnicas gráficas a través de célebres profesores como Renato Bruscaglia, Dimitri Papagueorguiu, Antonio de Lorenzo o Robert Du-Trou, entre otros.



Fig. 11. Imágenes del taller de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Granada. A la derecha José García Lomas mostrando el entintado de una plancha, *circa* 1975.

En un periodo muy corto de tiempo, el taller adquirió un gran interés, convirtiéndose en un importante foco de artistas renovadores del arte gráfico academicista, que se vio reflejado en la creación de agrupaciones y en la fundación de otros talleres que irían sucediéndose en la ciudad en los años posteriores[454].

454 Ver cap. VII.3.2.

VII.2.3.5. Los primeros talleres vascos y el taller Hatz

Según Leire Macazaga[455], el primer taller de arte gráfico en el País Vasco, del que se tiene constancia en el periodo aquí tratado, es el que fundó en 1968, Mari Puri Herrero (1942) en la localidad de Las Arenas (Vizcaya)[456]. A éste le seguirá el de Gabriel Ramos Uranga en 1971. Ambos talleres se crearon únicamente con el propósito de editar su propia obra y experimentar con nuevos materiales y herramientas de trabajo. Macazaga nos cuenta —a través de una cita de Herrero— las dificultades que tuvo que sortear la artista para montar su taller, debido a la escasez de materiales que había en España, y más aún en Bilbao, situación que como veremos, se repite en el proyecto de creación de otros centros:

> Tuve que encargar un tórculo en Bilbao que me lo hicieron artesanalmente para mí. Le expliqué una vez a un ingeniero cómo era el tórculo: que consistía en dos rodillos y que parecía un pequeño tren de laminación. Entonces me dio la dirección del que había hecho el tren de laminación de acero de Elorrio y es el que me lo hizo.
> Es un tórculo fantástico que todavía conservo. Posteriormente, le encargaron alguno más cuando estaba Leopoldo Zugaza en la Caja de Ahorros Vizcaína, me parece que un par de ellos. Con respecto a la obtención de materiales, era dificilísimo adquirirlos. Utilizaba, por ejemplo, el zinc que entonces se utilizaba en la imprenta para hacer las planchas de fotograbado. Y el cobre lo compraba en Madrid pero era complicado. Entonces hice mucho zinc. Después, en Bilbao me dieron la dirección de una fábrica que tenía cobre y ya empecé a conseguirlo.
> El papel en España era mucho peor que ahora y cuando querías uno bueno lo tenías que traer de Francia, el papel Arches. Ahora, en cambio, el Guarro Super Alfa, ha mejorado muchísimo pero antes para hacer grabado era malísimo.
> Las tintas también las traía de París. Cada vez que iba a París traía un montón de material porque aquí no había nada, era una época en la que no se conocían esos materiales. En Madrid, en cambio, la gente podía adquirir algo más pero aquí nada.[457]

Aunque este espacio estaba dedicado solamente a sus trabajos, Herrero acogió de forma esporádica, a artistas que deseaban iniciarse en el grabado como Marta Cardenas. Labor que compaginó con la ejecución de algunos encargos como el de la serie de planchas firmadas por Ricardo Baroja (que se mantenían sin estampar), de las que Herrero realizó una tirada de 10 ejemplares.

La fundación en 1971, del segundo taller de esta etapa en Vizcaya, fue el de Gabriel Ramos Uranga (1939-1995) y vino en parte motivado, por la formación recibida en el taller de Antonio Lorenzo en Cuenca[458]. Se trataba al igual que el anterior, de un taller particu-

---

455 Véase: MACAZAGA LANAS, Leire. «Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición». En: Revista Aragonesa de Críticos de Arte. Núm. 23. 2013. [En línea] [Consulta 2/08/2014] Disponible en: <http://aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=803>

456 Tras regresar de su estancia en Holanda, donde fue becada por el Gobierno holandés y la Diputación de Vizcaya en el Departamento de Grabado de la Rijksakademie de Ámsterdam, Mari Puri Herrero abrió su propio taller en Las Arenas (Vizcaya), convirtiéndose en el único existente en Bilbao por aquél entonces. En: AMEZTOY, M., MOYA, A. / HERRERO, M. P. *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos* [Cat. Exp.], Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína. 1979). p. 69.

457 HERRERO, Mari Puri. Comunicación personal de la artista con Leire Macazaga. En: MACAZAGA LANAS, Leire. *Op. cit.* p. 2.

458 Recordemos que Ramos Uranga asistió a los cursos del taller de Grabado del Museo de Cuenca, v. VII.2.3.2.

lar pensado para experimentar y estampar su propia obra, primero en la pequeña localidad de Armintza, hasta que en octubre de 1975, el artista mudó su vivienda y el taller a Las Arenas (muy cerca de Bilbao). Ramos Uranga, también colaboró con otros talleres para la realización de litografías, como el Taller Boj, en Madrid (en 1968), y el de Laurentino Aliende (en 1983); experiencias que le llevarían a fundar, tres años más tarde en Algorta (Vizcaya), el taller litográfico Marrazarri.

El Taller Hatz

El resurgimiento de la gráfica en el País Vasco se debió fundamentalmente al taller de grabado Hatz, fundado en 1977 en San Sebastián por Ignacio Chillida y su mujer Mónica Bergareche, con la finalidad de estampar la obra de su padre, Eduardo Chillida[459].

Ignacio Chillida comenzó su formación como grabador en el taller de Dimitri Papagueorguiu en Madrid, donde tuvo la oportunidad de observar cómo trabajaban los artistas que pasaban por el estudio, facilitándoles la asistencia técnica necesaria. Luego prosiguió su aprendizaje junto a Bergareche, en el Taller 74 de Barcelona; y más tarde en París, donde ambos perfeccionaron sus conocimientos en el taller Morsangde Robert Dutrou —que realizaba trabajos de Miró y Tàpies— y en el taller de Fequet et Baudier —donde la Fundación Maeght realizaba los libros de bibliofilia—; estas experiencias les permitieron adentrarse en el conocimiento de la técnica xilográfica. Finalmente, completaron el recorrido por distintos talleres en el de la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence, donde trabajaron con Eduardo Chillida en grabados de gran formato[460].

Su paso por talleres tan diversos, les proporcionó instrucción y experiencia, y les facilitaron además, la adquisición del material necesario para la puesta en marcha de su taller, ya que compraron prensas y herramientas similares a las de los talleres donde habían trabajado y posteriormente, ampliaron su equipo con tórculos de gran tamaño.

Ignacio Chillida da cuenta en la siguiente cita, de las dificultades que tenían que atravesar para conseguir los materiales que solían utilizar en el taller, muchos de los cuales, se encargaban a la Fundación Maeght, que a su vez se los enviaba a un taller que la Fundación posee en Bayona (en la frontera con España), para introducirlos finalmente y de forma extraoficial, en el País Vasco:

> En aquellos años el material para hacer grabado era escasísimo, era muy complicado conseguir buen material, buenas tintas, buen papel secante... Todo eso era complicadísimo. Te tenías que apuntar en

459 Hasta la apertura del taller Hatz, Eduardo Chillida solía estampar la mayor parte de su obra en la fundación Maeght de París.

460 Para mayor información véase: MACAZAGAS, Leire. *Op. cit.*

> las casas de papel con muchísimo tiempo de antelación para que te hicieran papel secante como de 75 x 50 cm, que es ridículo, es un tamaño muy pequeño, miserable. Era un lujo conseguir papel secante de un tamaño poco más de 60 cm [...] Como mi padre trabajaba en Maeght, nos mandaban por transportista los materiales que necesitábamos a la frontera. Era complicadísimo poder pasar las cosas[...]. Lo pasábamos por la frontera de contrabando. Íbamos [en] una furgoneta con los niños para ver la manera de hacerlo lo más discretamente posible.[461]

Una vez instalado el taller en la capital donostiarra, el matrimonio abordó toda la obra gráfica de Eduardo Chillida además de encargos de otros artistas como Andrés Nagel, Mari Puri Herrero, Gonzalo Chillida, José Luis Zumeta, Carlos Sanz, Marta Cárdenas, Ramón Zurriarain, Amble Arias, Vicente Ameztoy, Rafael Ruiz Balerdi, José Manuel Ábalos, etc.

A diferencia de los anteriores talleres en los que los artistas también eran técnicos, el taller Hatz trabajó ofreciendo colaboración técnica a los artistas, siguiendo los planteamientos de los talleres profesionales franceses. Volvemos a citar nuevamente a Ignacio Chillida, a través de las conversaciones que mantuvo con Macazaga, donde el impresor relata la relación de colaboración entre éste y el artista, que en su caso, solía tratarse generalmente de su padre:

> Primero el grabador se tiene que interesar por cómo es la obra del artista con el que va a trabajar para saber de qué manera tú puedes ayudarle. Luego él te tiene que explicar qué es lo que quiere hacer concretamente. Algunos lo saben, pero otros no tienen ni idea. Mi padre claro que tenía idea. Después de todo el tiempo que llevaba trabajando con Dutrou, desde el año 1959 hasta el 1977, en que empezó a trabajar conmigo, estuvo muchos años haciendo grabados y sabía perfectamente lo que perseguía, otra cosa es que no supiera por qué medio hacerlo. Nos sentábamos y hablábamos. Por ejemplo, en algunas ocasiones quería realizar algo parecido a lo que ya había hecho anteriormente, otras quería obtener una textura muy concreta porque a él le interesaba mucho el tema de la materia: las texturas, los papeles, etc. Entonces íbamos hablando de todo eso y cuando nos poníamos de acuerdo comenzábamos a trabajar.[462]

A principios de los años ochenta, Chillida y Bergareche llevaron a cabo la edición de una carpeta de grabados de artistas guipuzcoanos, que distribuyeron por suscripción, con el fin de promocionar su taller y mostrar a los artistas las posibilidades técnicas del grabado, con el que muchos estaban muy poco familiarizados.

La actividad desempeñada por el taller Hatz se prolongó hasta el año 2000, y contribuyó de forma determinante al resurgimiento de la técnica calcográfica y a la valoración por parte del público de la obra gráfica, estimulando el establecimiento de otros talleres y editoras en el País Vasco.

---

461 CHILLIDA, Ignacio, citado en: MACAZAGA, Leire. *Op. cit.* p. 4.

462 *Ibídem.*

VII.2.3.6. El taller Ibograf de Ibiza

En Ibiza, destacó la iniciativa de internacionalización del arte gráfico en España, desempeñada por el taller Ibograf, establecido en 1966 por el galerista Carl van der Voort, y dirigido por la artista norteamericana Jane Mitchell.

Ibograf abarcó las funciones de producción, experimentando con todos los procedimientos gráficos, edición y exhibición de obra gráfica a través de su galería, donde exponía las ediciones de los artistas que editaba, entre los que figuraban José Hernández Pijuan, Antoni Tàpies y Eduardo Chillida.
En sus más de diez años de vida, Ibograf emprendió más de quinientos proyectos en los que participaron cerca de setenta artistas vinculados a la isla, de multitud de nacionalidades, con los que colaboraron técnicos como David van der Voort, Eduard Mira o Gilbert Herreyns y el artista y grabador estadounidense Don Kunkel, que asumió la dirección técnica del taller, dándole un carácter de laboratorio experimental[463].
Además del taller, Ibograf impulsó decisivamente la gráfica en la isla, a través de la organización —desde 1964 hasta 1984—, de la Bienal Internacional de Obra Gráfica, conocida como *Ibiza Grafic*, gracias al apoyo de diversas instituciones como el Ayuntamiento de Ibiza, La Delegación Nacional de Cultura y la Asociación de Amigos de Ibiza, y al Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.
El formato, todavía nuevo en España, de taller-editora y galería, junto a las diferentes actividades expositivas, posicionaron al taller Ibograf, como uno de los precursores de nuestro país, siendo aún más trascendente por haber surgido fuera de las localidades de mayor proyección gráfica.

VII.2.3.7. El Taller de Grabado de Maite Uribe en Zaragoza

En los años sesenta, la actividad artística en Aragón recibió un gran empuje gracias a la labor colectiva del Estudio-Taller Libre de Grabado del *Grupo Zaragoza*[464]. Éste fue inaugurado en 1965, en la avenida de Goya nº 50, bajo la dirección de la artista Maite Ubide (1939) —que se había formado en el grabado y la litografía en Holanda, Venezuela, y Serbia— y la colaboración del grabador Jose María Sainz.

---

463 Tenemos documentación de la producción gráfica de este taller, gracias al catálogo editado con motivo de la exposición Obra Gráfica del taller Ibograf 1966-1976, celebrada en el museo de Arte Contemporáneo de Ibiza con motivo del X aniversario de la Galería. Véase: MUSEU d´ART CONTEMPORANI d´EIVISSA *Obra Gráfica del taller Ibograf 1966-1976.* Ibiza: Museo de Arte contemporáneo de Ibiza y la Asociación de amigos de Ibiza, abril- junio de 1976.

464 Algunos de los artistas que pertenecieron al *Grupo Zaragoza,* fueron: Julia Dorado, Ricardo Santamaría, Santiago Lagunas y Ana Mª Aragües, entre otros.

El taller fue el primer espacio de producción de obra gráfica en la ciudad de Zaragoza y se fundó con unos propósitos claros, que consistían en: ampliar una nueva vertiente artística en el *Grupo de Zaragoza*, dotar a la ciudad de una escuela donde aprender la técnica del grabado, acortar las distancias que separaban al artista del público (permitiéndole el libre acceso al estudio para observar el proceso de trabajo, fomentando la posibilidad de participar en esta tarea); y reivindicar la importancia de la obra gráfica original.

En un principio, se utilizaron prensas verticales de madera y un pequeño tórculo de fabricación casera, hasta que en 1967 se cerró el taller (por la disolución del grupo); y los interesados en el grabado se reunieron en torno a una nueva sede creada por Maite Uribe en 1973, en la calle Princesa. Éste fue el único taller existente en Zaragoza en los años setenta, y actuó de punto de encuentro de artistas con los más diversos planteamientos estéticos, espacio de formación en el grabado, y taller de producción para aquellos que deseaban realizar sus ediciones[465].

Durante más de diez años, la grabadora Maite Ubide ejerció una importante labor de difusión del grabado, formando desde su taller a un buen número de artistas que hoy trabajan en el ámbito de la gráfica, como es el caso de Julia Dorado, Ricardo Santamaría, Santiago Lagunas o Natalio Bayo, entre otros. En 1983, Ubide clausuró el taller como escuela para dedicarse a la producción y estampación de ediciones en colaboración con artistas[466].

A pesar del cambio de rumbo del taller, Maite Ubide continuó su compromiso con la divulgación de la gráfica, a través de la organización de diversas exposiciones, que generaron inquietud en el grabado a muchos artistas de la región, y sirvieron de motor para la puesta en marcha de otras iniciativas en torno a la gráfica en las que la grabadora participó activamente. Entre éstas, debemos citar, la creación de un taller de grabado en 1982, dentro de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza, que desembocaría años después (en 1999), en la implantación del Ciclo de Técnicas de Grabado y Estampación[467]; el proyecto municipal para la creación de un taller-formativo de grabado en el Balneario de Panticosa[468]; y en 1992, la celebración de los cursos monográficos en la Fundación Fuendetodos-Goya, impartidos por varios grabadores que habían sido cercanos al Taller de Ubide como Pascual Blanco, Natalio Bayo, Mariano Rubio y Maite Ubide, entre otros.

---

465 Para más información véase: GIL IMAZ, Cristina. *Taller de Grabado Maite Ubide.* [Catálogo] Zaragoza. Ed. Fuendetodos. 2006. pp. 11-26.

466 La Exposición del *Taller Estudio de Maite Ubide*, celebrada entre febrero y marzo de 2007 en la Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos (Zaragoza), expuso una muestra de los trabajos pertenecientes a artistas vinculados a este taller. Véase el catálogo: GIL IMAZ, Cristina. *Taller de Grabado... Op. cit.*

467 Para más información, véase: BUENO, Mª Belén. *La Escuela de Arte de Zaragoza: la evolución de su programa docente y la situación de la enseñanza oficial del grabado y las artes gráficas.* Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 2010. p. 125.

468 Los talleres del Balneario de Panticosa funcionaron entre 1989 a 1992 y estuvieron coordinados por María Cristina Cil Imaz. Aunque contaban con instalaciones rudimentarias, tuvieron muy buena acogida. Para más información, véase: GIL IMAZ, Cristina. *Op. cit.*

Para finalizar este apartado, debemos insistir en que las experiencias planteadas durante el periodo predemocrático resultaron fundamentales para el desarrollo del arte gráfico en nuestro país, ya que los talleres aquí estudiados marcaron las bases de una creciente red de talleres, editores, y galerías, que se sucederían como veremos a continuación, en años posteriores.

VII.3. TALLERES DE OBRA GRÁFICA EN ESPAÑA (desde 1976 a la actualidad)

Tras haber explorado los principales centros precursores y los artífices del afianzamiento de la producción de arte gráfico contemporáneo, queremos revisar algunos de los talleres que, deudores de aquellos, se fundaron tras la Dictadura hasta principios del segundo decenio del siglo XXI; periodo de tiempo coincidente con el gran crecimiento que experimentaron las galerías, editoras y talleres de producción gráfica en nuestro país.
Sin pretender abarcar todos los talleres que han existido —ya que no es el fin del presente estudio—, nos limitaremos a repasar de manera muy breve, los espacios, que bien por sus aportaciones a la gráfica, bien por la trayectoria de sus técnicos, resultan significativos para entender el panorama gráfico actual, ejerciendo de bisagra entre la generación de talleres precursores y los actuales. Asimismo haremos mayor hincapié en aquellos espacios que ya cerraron sus puertas, ya que los que continúan en activo, han sido recogidos en el Directorio de Talleres que hemos realizado paralelamente al trabajo de campo, donde se explorarán con mayor detenimiento[469].

Con el fin de conformar una visión coherente con el estudio realizado, hemos establecido una clasificación de talleres respondiendo a la finalidad u objetivos planteados por cada establecimiento, y de forma genérica, diferenciaremos dos grupos: por un lado, aquellos talleres que tienen como fin primordial transmitir formación en procedimientos gráficos, y por otro lado, los que están principalmente enfocados a la producción de obra gráfica.

469 El Directorio se presenta como un volumen anexo, al final de este trabajo; v. tomo II.

VII.3.1. Talleres de formación o talleres escuela

Tal y como veremos en el siguiente capítulo (VIII.I), este modelo de taller es muy extenso, y abarca planteamientos con variables muy diversas, en cuanto a titularidad, gestión, emplazamiento, tipología de alumnado, especialización técnica, duración temporal, desarrollo estacional, etc. Dado que más adelante se examinarán los distintos modelos de talleres-escuela deteniéndonos en varios ejemplos actuales, aquí nos limitaremos a mencionar algunos de los centros más destacados, que han tenido como objetivo prioritario el de impartir formación en los procesos gráficos. Debido a su extensión, distinguiremos entre los talleres de iniciativa pública y los de iniciativa privada.

VII.3.1.1. Talleres escuela de iniciativa pública

Dentro del ámbito académico, debemos señalar dos importantes acontecimientos que dotaron de respaldo institucional la práctica del arte gráfico. Nos referimos por un lado, al surgimiento, a finales de la década de los setenta, de varias Facultades de Bellas Artes originadas a partir de las anteriores Escuelas Superiores de Bellas Artes[470] ; y por otro lado, y casi dos décadas después (en 1995), a la implantación de los ciclos especializados en técnicas gráficas en las Escuelas de Arte, un hecho que supondría el acercamiento a la gráfica para numerosos interesados en esta disciplina[471].

Al margen de las enseñanzas oficiales y durante los años ochenta, comenzaron a aparecer en España, algunas fundaciones y numerosos talleres escuela dedicados a la formación en las técnicas gráficas. Entre las fundaciones con talleres principalmente enfocados a la labor docente, destacamos la Fundació Pilar i Joan Miró, la Escuela de Grabado de la Fundación Real Casa de la Moneda, la Fundación del Grabado Español Contemporáneo y la Fundación Fuendetodos Goya.

La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca se creó en 1981, a partir de la donación del artista y su familia de los talleres de Son Boter a la ciudad de Palma, para que sirvieran de estímulo creativo a los jóvenes, a través de cursos, encuentros de diferentes artistas, estancias y becas internacionales[472].

---

470 Mediante el Real Decreto de 14 de abril de 1978 las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid, Barcelona, Bilbao, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla y Valencia, se convirtieron en Facultades de Bellas Artes. Más adelante trataremos el caso concreto de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, v. VIII.1.1.1.

471 Para ampliar información sobre los talleres de las Escuelas de Arte, consúltese también, el apartado: VIII.1.1.1.

472 Ofrecemos información más ampliada de la Fundación en el siguiente capítulo, v. VIII.1.3.1.

La Escuela de Grabado de la Fundación Real Casa de la Moneda se fundó en 1989, en Madrid, como entidad cultural pública con el objetivo de divulgar el conocimiento del arte gráfico y especialmente del grabado calcográfico, a través de cursos formativos de carácter no oficial[473].

La Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo se inauguró en Marbella (Málaga) en 1992, a partir de la donación de la colección particular, que fuera propiedad del profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, José Luis Morales y Marín. Su principal propósito es el de promocionar la obra gráfica original y fomentar la actividad artística desde su taller didáctico (fig. 12), en el edificio del antiguo Hospital Bazán, una construcción renacentista enclavada en el Casco Antiguo de la ciudad[474].



Fig. 12. Imágenes del taller de la Fundación de Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, tras su reapertura en 2012.

La Fundación Fuendetodos Goya se fundó en la localidad zaragozana de Fuendetodos, en 2008, con el reto de difundir la obra y la figura de Francisco de Goya y de convertir su villa natal, en centro de referencia del arte gráfico[475].

Además de las fundaciones, han destacado otros centros públicos pertenecientes a diputaciones y a organismos provinciales destinados a las enseñanzas de los procedimientos gráficos. A continuación señalamos algunos de los más relevantes.

El Taller de Grabado de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria, se fundó en 1974 para apoyar y difundir la obra gráfica en Canarias, a través de cursos didácticos, exposiciones, becas a artistas, préstamos de instala-

473 Actualmente no es una fundación y se conoce como: Escuela de Grabado y Diseño Gráfico (FNMT). Desde el año 2011, ha dejado de impartir enseñanzas no regladas, para ofrecer el Título de Máster en Medios de Impresión Gráfica, Ilustración y Acuñación Artística, con la colaboración de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, perteneciente a la Universidad de Castilla-La Mancha.

474 Para más información sobre el taller, consúltese el Directorio de talleres anexo, así como la página web del Centro: MGEC. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella. [en línea][Consulta: 26/04/2015] Disponible en: <www.mgec.es>

475 Más adelante dedicamos un apartado a las actividades gráficas del taller de la Fundación Fuendetodos Goya; v. VIII.1.3.3.

ciones, y cursos especializados impartidos por especialistas invitados. Aún en activo, este Centro convoca además, el Certamen Internacional Gran Canaria Series de Obra Gráfica, donde se premia a un artista con la edición y promoción de su carpeta de obra gráfica.

El Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, dependiente de la Diputación Foral de Guipúzcoa, se creó en 1981, a partir de la anterior Escuela de Deba —fundada por el artista Jorge Oteiza en 1969—. La nueva institución se conformó gracias a la iniciativa de los artistas: Caro Baroja, Nestor Basterretxea, Pedro Manterola, y Antón Artamendi; quienes lo concibieron como un centro de enseñanzas multidisciplinares donde todavía hoy, se imparten cursos de cerámica, forja y fundición, y grabado[476].

El Taller de Grabado Eusebio Sempere (hoy perteneciente al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert), se creó en Alicante en 1984. Funcionaba como un taller de carácter abierto, donde los artistas acudían para realizar su obra y además, ofrecía cursos de especialización en procesos gráficos impartidos por distintos profesionales, labor que continúa desempeñando en la actualidad[477].

El Taller Experimental de Grabado *El Realejo* nació en Granada en 1985, fruto de las experiencias que se llevaron a cabo en el Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez Acosta[478] durante los años setenta, por un nutrido grupo de artistas pertenecientes al grupo *Acción 25*. Su núcleo fundador estaba compuesto por: Eduardo Fresneda, Rosario García Morales, Dolores Montijano, Juan Orozco, Jesús Vela, Carmen Sicres, Jesús Conde, Teiko Mori, Gilton Bastos, Manuel Pertíñez, José Antonio Hernández y Manini Ximénez de Cisneros. Estos artistas, con la ayuda de la Junta de Andalucía (que invirtió en las infraestructuras necesarias), pusieron en marcha un taller, con el objetivo de desarrollar trabajos de investigación técnica que les permitieran incorporar nuevos procedimientos y lenguajes gráficos. Durante los veinte años de vida del taller, sus integrantes realizaron numerosos proyectos de edición de estampas y carpetas; así como exposiciones que dieron a conocer su trabajo en Granada y en otras ciudades españolas y extranjeras como Santo Domingo (República Dominicana), San Juan de Puerto Rico, Kobe (Japón), etc.

476 El Centro guipuzcoano está viviendo actualmente, una etapa de transición. Durante el presente año 2015, tras una reforma de acondicionamiento, la Escuela de Deba ha recibido las instalaciones provenientes de los talleres de gráfica (serigrafía y litografía) del centro Arteleku de San Sebastián. Véase: FLAÑO, Teresa. «La Escuela de Arte inicia una nueva etapa» En: *El Diario Vasco* [En línea] [Consulta: 20/05/2014] <http://www.diariovasco.com/culturas/201503/25/escuela-arte-deba-inicia-20150325123631.html>

477 En el siguiente capítulo estudiamos la trayectoria de este taller, v. VIII.1.1.2.

478 Recordemos que el taller de grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta, es uno de los talleres pioneros de arte gráfico contemporáneo en España, v. VII.2.3.4.

La Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco, perteneciente a la Institución *El Broncense* de la Diputación de Cáceres, ofrece desde 1987, enseñanzas artísticas no regladas entre las que se incluye la especialización en técnicas de estampación gráfica[479].

Arteleku se fundó en San Sebastián, en 1987, como un centro público de formación y producción artística. Desde entonces hasta mediados del 2014, ha venido programando regularmente talleres monográficos de litografía y serigrafía[480].

El Centro Andaluz de Arte Seriado de Alcalá La Real (CAAS) en la provincia de Jaén, se creó a principios de los años noventa con ayuda de la Diputación y del Ayuntamiento (que cedió un local para el taller). Los meses de verano desde 1996 hasta 2004, el CAAS ofreció cursos monográficos especializados en grabado, xilografía y serigrafía, organizados por Manuel Vela y Dolores Montijano. Pese a que contaron con muy pocos medios, estos cursos tuvieron gran afluencia de público, gracias a la participación como docentes de destacados profesionales de la gráfica como Mitsou Miura, Fernando Bellver, Miguel Villarino, Julio León y Rafael Canogar. Además, el Centro realizó exposiciones itinerantes de su colección permanente, por un gran número de localidades andaluzas.

En lo referente a los talleres impulsados por ayuntamientos, son muchos los municipios españoles que a partir de los años ochenta, se han provisto de espacios con instalaciones apropiadas para impartir cursos de técnicas de estampación. Éstos incluyen museos y fundaciones, que de forma más o menos permanente han instalado talleres didácticos, como complemento a su programación expositiva; Universidades Populares y centros culturales[481].

Entre las numerosas iniciativas municipales que ya concluyeron, queremos destacar por su relevancia y proyección, la de La Escola d´Estiu Internacional de Gravat de Calella, en Calella de Mar (Barcelona). Esta escuela estaba dirigida por Jaume Rosés y Pilar Lloret[482], y contó con la subvención del Ayuntamiento de dicha localidad, que facilitó los locales para su desarrollo.

---

479 Estas enseñanzas se desarrollan en tres cursos escolares, dedicándose hasta dos cursos más, para la realización de un proyecto de obra gráfica en los talleres del Centro. Ver: Directorio de talleres anexo.

480 Más adelante detallamos la labor de este importante taller, que en el momento de realizar este estudio se encuentra en periodo de transformación, v. VIII.1.1.2.

481 Varios de estos centros son analizados en el siguiente capítulo, v. VIII.1.1.3.

482 Tras este proyecto los impresores Jaume Rosés y Pilar Lloret, establecieron su propio taller: Murtra Edicions (enfocado a la edición de obra gráfica para artistas y a la formación), al que dedicamos un apartado en el siguiente capítulo, v. VIII.8.2.

La Escuela funcionó durante los tres meses de verano, desde 1983 hasta 1991 y ofreció cuarenta y seis cursos de grabado de carácter muy especializado en técnicas gráficas tradicionales y técnicas experimentales, en los que participaron alumnos y profesores cualificados de todo el mundo; entre ellos: Jaume Coscolla, José Fuentes, Masafumi Yamamoto, Monir, Jordi Catafall, o Ángel Camino. La intención de la Escuela se reflejaba en el folleto que promocionaba los cursos: «Pensemos que la posibilidad de un intercambio de conocimientos y planteamientos artísticos, es decir, de establecer una comunicación directa entre gente de diferente carácter y cultura, ha de ser especialmente enriquecedora para todos»[483].

La actividad de la Escuela se completó con las exposiciones organizadas en torno a los cursos en el Istituto Centrale di Gráfica en Italia, promoviéndose así un intercambio de experiencias que comprendía diversas becas para ampliar formación estival en Italia. La Escola d´Estiu Internacional de Gravat de Calella destacó durante los años ochenta, como una de las más prestigiosas de toda Europa.

VII.3.1.2. Talleres escuela de iniciativa privada

La relación de talleres que, dentro del ámbito privado han actuado como escuelas, resulta prácticamente inabordable. Ésta abarca por una parte, los centros dedicados a impartir docencia en técnicas gráficas, y por otra parte (mayoritaria), aquellos talleres conformados por artistas —individuales o colectivos—, que se dedican a la creación de su propia obra y recurren a la enseñanza como un recurso para obtener ayuda económica que les permita costear sus trabajos, los gastos de alquiler, etc.

Debido a su amplitud, expondremos, ordenados por comunidades autónomas, algunos de los espacios de carácter privado, más sobresalientes en cuanto a actividad formativa en las técnicas gráficas. La mayoría de ellos se caracteriza por abarcar distintos modelos de formación, que contemplan los talleres monográficos, la asistencia técnica y formación continuada, así como la posibilidad de utilizar sus instalaciones a cambio de una cuota de alquiler.

483 F. M. «La Escola de Gravat de Calella» En: *La Vanguardia.* Barcelona. 1988/08/23 p. 32. [Traducción de la autora]. Texto original en catalán: «Pensem que la possibilitat de un intercanvi de coneixements i plantejaments artistics, és a dir, d´establir una comunicació directa entre gent de diferent tarannà i cultures, ha d´esser necessariàment enriquidora per a tothom».

En Andalucía han destacado en la actividad formativa, los siguientes talleres:

- Pomegranate Editions. Se creó en Pinos de Genil (Granada) en 1980, por la artista británica, y exalumna del taller de la Fundación Rodríguez Acosta, Mauren Booth. Actualmente sigue impartiendo cursos de verano de grabado calcográfico en su casa taller.
- Grafisk Experimentarium. Se fundó en 1986, por el danés Henrik Bøegh, en Capileira, en las Alpujarras de Granada. Organiza cursos de verano, que han ido especializándose (a partir de mediados de la década de los noventa), en grabado calcográfico *no tóxico*[484].
- Taller Scalpo. Se estableció por Jesús Tejedor en 1988 en Sevilla, y entre 1999 y 2001 impartió cursos de introducción a la obra gráfica original para la Consejería de Educación y Ciencia de Sevilla y la Junta de Andalucía. Desde 2005, ofertó cursos continuados de litografía, grabado calcográfico, técnicas aditivas, grabado *no tóxico*, grabado en relieve y serigrafía. Scalpo, combinó la labor de formación con la realización de ediciones de artistas como Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta o Rogelio López Cuenca; estampando además carpetas de obra gráfica para editoras como Arte y Naturaleza y Mud Media; empresas como Loewe y Genlock S.A.; y galerías como Astarté y Galería Fernando Serrano.
- Taller Xalubinia. Se formó en Granada en 1992, por Pere Pons y Ángel Ramazzi y hoy continúa su trayectoria en Menorca[485].
- P. A. Grabados. Fundado en Málaga por Luis Astuy en 1998, permaneció activo hasta 2007.
- El taller del artista búlgaro Valentín Kovatchev comenzó a impartir cursos de grabado en 1998, en su estudio de Benalmádena en Málaga.

Entre los espacios fundados en el presente siglo, señalamos Il Museum, formado en 2002 en Almería y dirigido por Emilio Pérez; el taller de grabado calcográfico, Bon á Tirer, establecido en 2005 por Ana Villén en el Realejo (Granada); el Taller de Grabado La Granja, inaugurado en 2011 por Emilio Luis Fernández; y el Naranjito Taller, abierto en 2013 por María Antonia Sánchez en Marbella (Málaga).

484 El danés Henrik Bøegh destaca por ser uno de los grabadores pioneros (a nivel internacional) en la introducción del grabado *no tóxico*, cuenta con varios años de investigación y docencia y ha escrito diversas publicaciones en la materia. Además del taller granadino, Bøegh dirige el también Grafik Experimentarium en Copenhague, taller que fundó en 1997, gracias a la ayuda del Ministerio de Medio Ambiente de Dinamarca y de distintos centros europeos. Para más informacónu consúltese el Directorio de talleres anexo.

485 Tras el fallecimiento de Ángel Ramazzi, Pere Pons trasladó el taller a Menorca, estableciendo en 2010, la Asociación Centre Internacional de Gravat Xalubinia. Más adelante ampliamos la información sobre el taller: VIII.1.2.1.

En Aragón, distinguimos la actividad docente emprendida entre 1992 y 2005, por el taller escuela Salamandra Gráfica, dirigido por Nemesio Javier Mata; y el taller de Silvia Pagliano —artista argentina y docente en la Escuela de Arte de Zaragoza—, que ofrecía en su taller particular, cursos de iniciación y monográficos especializados en distintas técnicas de grabado calcográfico y litografía, en la ciudad de Zaragoza[486].

En Islas Baleares, comenzó a trabajar en 1981, el Taller Blau, en la localidad de Mola (Formentera), fundado por el pintor belga Gilbert Herreyns. Actualmente y de forma intermitente, continúa impartiendo cursos de verano, de grabado y litografía en piedra, frecuentados por artistas y estudiantes provenientes de distintas partes del mundo.
Otros talleres privados, enfocados a la formación, en la isla de Mallorca son; San Marc en Sineu, establecido en 1999 por Marcos Vidal; y Can Vent, un taller de litografía en piedra y grabado calcográfico, fundado en 1989 por Andreu Maimó, en Felanitx.

En Canarias, y dentro de la provincia de Las Palmas, destacamos el taller del grabador Alfonso Crujera[487] fundado en 2002, por ser uno de los pioneros que se especializaron en la técnica del grabado electrolítico. Este centro facilita alojamiento a los alumnos, en la localidad de Santa María de Guía.

En Cataluña, abundan los talleres privados, fundados por artistas grabadores, que combinan la creación y producción de su propia obra, con la labor docente. Dentro del ámbito barcelonés, podemos citar:

- El ya desaparecido taller Ataulfo 10, fundado en 1983, por la citada Silvia Pagliano; impartió cursos de grabado y litografía, hasta su marcha a Zaragoza.
- El taller Artcontraproba, establecido en 1999, en el barrio barcelonés del Clot, por la grabadora Clara Oliva. Combina los cursos especializados en grabado calcográfico, con las tareas de estampación de ediciones por encargo.
- El taller Núria Duran, fundado en Barcelona en 2003, oferta clases de pintura, dibujo y grabado calcográfico y en relieve.
- El taller de Roser Sales, abierto en 1995, especializado en grabado y serigrafía.

486 Silvia Pagliano había desarrollado previamente, durante los años ochenta, la labor docente, en el taller Ataulfo 10 en Barcelona.

487 Alfonso Crujera es uno de los introductores del grabado electrolítico en nuestro país. Es destacable su labor divulgadora de este medio en numerosos talleres de centros docentes (públicos y privados).

- El taller de Manera Negra, especializado en grabado y serigrafía, y dirigido desde 2008, por María Puyol; imparte formación, alquila instalaciones y produce obra en colaboración con artistas, además de la suya propia.

En la ciudad de Lérida, destacamos el Taller de L´Assalt, creado y dirigido desde 1993, por el artista Antoni P. Vidal; que compagina los cursos, con la producción de trabajos en colaboración con artistas.

En la Comunidad Valenciana encontramos, principalmente centrado en la docencia, el taller Tarlatana Gravats, fundado en 2003 por Narciso Echeverría, quien actualmente continúa trabajando junto a Mercedes Balaguer, bajo el nombre de Artemitjans.

En Galicia distinguimos los Cursos Internacionales de Verano *Gráfica*, que se han venido celebrando los meses de verano desde 1985, en la localidad coruñesa de Betanzos. En sus inicios, estaban coordinados por el artista Jesús Núñez, como talleres monográficos de duración mensual. En ellos han participado un cuantioso grupo de profesores especializados y destacados artistas como Joaquín Capa, Antonio Gayo, José Rincón, Soledad Barbadillo, Manuel Silvestre, Omar Kessel, etc. Estos cursos, todavía vigentes, marcaron las bases de lo que sería la actual Fundación: Centro Internacional de la Estampa Contemporánea (CIEC), que trataremos más adelante[488].

En la Comunidad de Madrid destacaron, por orden cronológico, los siguientes centros privados:

- El Círculo de Bellas Artes de Madrid, que aunque existía desde principios de siglo XX, comenzó a impartir cursos de grabado calcográfico y litografía en 1983[489].
- El taller de la galería Brita Prinz, se fundó en Madrid por el artista Jesús Núñez y la galerista Brita Prinz, como un espacio combinado de producción, formación y exposición, compuesto de amplias salas de talleres de grabado y de exposición, donde los artistas podían experimentar los diferentes procedimientos gráficos exponiendo sus resultados. En sus talleres, que funcionaron desde 1987 hasta 2003, se llevó a cabo una importantísima labor formativa, auspiciada por José Rincón en el

488 Los cursos que se imparten actualmente tienen una duración quinquenal. En el siguiente capítulo, dedicamos un apartado a la Fundación gallega, v. VIII.1.3.2.

489 En el siguiente capítulo, ampliamos la información sobre este emblemático centro, v. VIII.1.4.1.

taller de grabado calcográfico; Eloísa Gil Peña en xilografía; Juan Pablo Villalpando en litografía; y Soledad Barbadillo, en serigrafía[490].

- El taller Tres en Raya, formado en 1980 por el artista y docente[491] Manuel Ayllón en Madrid, con la intención de producir obras propias y ajenas, complementando una notable labor formativa, que atrajo a numerosos alumnos hasta 2006. Algunos de los artistas que pasaron por el taller de Ayllón, fundaron posteriormente su propio taller colectivo con carácter de Asociación, bajo el nombre P/A Grabadores.

Otros talleres de formación madrileños, inaugurados a partir de la década de los noventa y aún en activo, son: el Taller de Grabado Mario Marini, abierto en 1990, por el artista homónimo; y uno de los de mayor trascendencia: la Galería Taller José Rincón, establecido en 2002 por el artista-grabador homónimo, que ha venido iniciando a un cuantioso número de artistas en las técnicas del grabado.
Destacamos además, el Taller Negro 85, especializado en grabado calcográfico y dirigido por el búlgaro Pavel Albert, en Madrid; el Taller Retiro, creado en 2003 por Marta G. de Santa María; el de M. E. Santiso, especializado en litografía en piedra y calcografía, fundado por Marta Santiso en 2004, en San Lorenzo del Escorial; y Talla Dulce, dirigido por Marta Cobo desde 2010, en Madrid.
Entre los más recientes, distinguimos el taller de grabado Hedera Printmaking, cofundado en 2013, en Madrid, por la premiada artista iraní Shirin Salehi y el mejicano Igor Aceves[492].

En la Comunidad Foral de Navarra, cuentan con gran presencia los talleres destinados al público infantil, entre los que destacamos el Taller Caligrama, dirigido entre 1990 y 2014 en Zizur, por la grabadora Blanca Razquin.
En la ciudad de Pamplona, abrió en 2005, el taller Goroabeto, especializado en grabado y serigrafía, por los grabadores Sonia Lizarbe y Raúl Santestebán; y en 2009, Kocograpa Espacio de Creación Gráfica, por la artista Araitz Urbeltz. Ambos talleres han sido creados por alumnos procedentes del Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación de la Escuela de Arte de la misma ciudad, y se ocupan de introducir a los niños en los procesos gráficos.

---

490 Aunque en la actualidad no imparte talleres, Brita Prinz continúa su labor en la gráfica, exponiendo obra gráfica original; y desde el año 2000, organizando el Certamen de Arte Gráfico Carmen Arozena, uno de los premios de arte gráfico de mayor peso en España.

491 Debemos señalar que Manuel Ayllón, compaginó su actividad formativa en su taller con la labor docente en la Fundación de la Casa de la Moneda en Madrid, entre 1992-1996 y desde 1996, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

492 Para mayor información sobre éste y los demás talleres activos a los que nos estamos refiriendo, consúltese el directorio anexo, v. tomo II.

En el País Vasco, destacamos el desaparecido Taller Múltiple, formado por las artistas Esperanza Yunta y Maite Martínez de Arenaza en 1994, en Bilbao, que impartió cursos de grabado hasta 2009[493]; y taller Hatz Grafiko fundado por Arantxa Gabino en San Sebastián, especializado en grabado y litografía en piedra.

VII.3.2. Talleres de edición de arte gráfico

Los talleres privados, orientados a la edición profesional de arte gráfico, vivieron un periodo de florecimiento —especialmente entre los años ochenta y noventa— gracias al crecimiento económico que propició la aparición de nuevas editoras de arte gráfico; las cuales apostaron por los artistas, aumentando los encargos de ediciones a los talleres de estampación. Esto se tradujo en la apertura de numerosos talleres privados surgidos para atender a dichas demandas. A continuación revisaremos, (ordenados también, por comunidades autónomas), algunos de los espacios más destacados. Debido a la diversificación de tareas de la mayoría de ellos, hemos incluido en este grupo, aquellos talleres que: trabajan en colaboración con artistas (ofreciéndoles asesoramiento técnico en la producción de obra gráfica), los que actúan como editoras de arte gráfico (talleres-editora), y los que combinan alguna de estas tareas con la de impartir formación.
Cabe aclarar además que, salvo excepciones aisladas[494], los talleres dedicados a la producción y edición, son de carácter privado.

Andalucía

Dentro de la provincia de Granada, surgieron numerosas agrupaciones y talleres de gráfica a partir del desaparecido taller de la Fundación Rodríguez-Acosta[495]. Destacan por ejemplo, el Grupo Aldar, Mácula Sureste, y especialmente Laguada. Éste último se creó en 1981, a partir de la galería homónima y fue el primer taller de serigrafía de Granada. Laguada se fundó por Manuel Vela y otros ex-miembros de los talleres de la citada Fundación, a los que se unió —unos meses antes de abrir su propio taller, en 1986—, Christian Walter, un serígrafo alemán, afincado en la ciudad[496]. También en 1986, se formó el taller Experimental de Grabado El Realejo, al que seguiría el taller de Gabia; significativos

493 Maite Martínez de Arenaza fundó en 2010, el polivalente taller La Taller; también en Bilbao, v. VIII.8.4.

494 Los talleres de gestión pública, dedicados principalmente a la producción de obra gráfica son muy raros en España. Algunos de los pocos ejemplos que existen son: la Fundación Bilbao Arte y la institución la francesa Casa de Velázquez. Ambas, se tratarán en el trabajo de campo, como modelo de taller residencia; v. VIII.3.

495 Ver cap. VII.2.3.4. (Primeros talleres andaluces).

496 Más adelante exploraremos con mayor atención este destacado taller, que continúa trabajando actualmente, v. VIII.6.1.

centros donde se gestó gran parte de la creación granadina contemporánea[497] y que hoy tienen continuidad a través de espacios como el multidisciplinar Taller de Grabado La Granja, fundado en 2011, por el artista Emilio Luis Fernández Garrido, que combina producción, formación y exposición de obra gráfica.

Uno de los primeros espacios pertenecientes a la segunda generación de talleres fundados en Málaga, es el Taller de Grabado Gravura, creado en 1979 por el portugués José Faria, que delegaría la dirección del Centro (en 1981), en Paco Aguilar[498].
En Sevilla, encontramos el Taller del Pasaje, formado en 1994 por José Luis Porcar y Cristina Luengos, como un espacio que abarca la producción de ediciones de obra gráfica en colaboración con artistas, y los cursos de formación en técnicas gráficas[499].

En Jaén señalamos El Taller de Grabado San Andrés de Jaén, fundado por Francisco Huete Martos en 1975, que permaneció abierto hasta 1986[500].

En la provincia de Almería, queremos destacar el taller Prensa Cicuta (fig.13) creado en 1996 por el artista e impresor alemán Emilio Sdun, en la localidad de Cuevas de Almanzora. Especializado en tipografía y serigrafía, Sdun aúna la producción de ediciones para otros creadores, con la realización de su propia obra de carácter experimental y preferencia por la bibliofilia. Es importante señalar la faceta divulgadora del impresor, ya que a través de los numerosos cursos que ha impartido en diversos talleres de todo el país, ha contribuido a diseminar la práctica de la tipografía artística que hoy permanece más viva que nunca[501].



Fig. 13. Imágenes del taller Prensa Cicuta en Cuevas de Almanzora (Almería), en 2009.

497 Véase: PALOMO, Bernardo. «Justa y altamente necesaria». En: *Granada Hoy*. 10/12/2012 [En línea][Consulta: 2/05/2014] Disponible en: <http://www.granadahoy.com/article/ocio/1416377/justa/y/altamente/necesaria.html>

498 Gravura es uno de los talleres que estudiaremos en el siguiente capítulo.

499 Todos estos talleres continúan su actividad en el momento de escribir la tesis y son estudiados con mayor detenimiento en el volumen anexo, v. tomo II: *Directorio de Talleres de Arte Gráfico en España en 2014*.

500 Véase: JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, LOURDES. «El Taller Gravu... *Op. cit.* p. 19.

501 Dejamos constancia de que en el momento de finalizar esta tesis, el taller Prensa Cicuta ha concluido su actividad, debido al reciente fallecimiento del impresor Emilio Sdun en su casa taller de Cuevas de Almanzora, en 2015.

Aragón

Además del ya mencionado taller de Ubide[502], uno de los centros más tempranos fundados en este periodo fue el de Pepe Bofarull, que abrió su taller de serigrafía en 1976, en la ciudad de Zaragoza. Hoy continúa en activo estampando por encargo para numerosos artistas.

En los últimos años, en Zaragoza, ha tenido especial incidencia el proceso tipográfico. Destacamos en este ámbito, el taller El Calotipo, fundado por grabadora Carla Nicolás en 2011. Este taller combina la estampación comercial con las ediciones de arte gráfico, trabajando en colaboración con artistas; además ofrece cursos y servicios de alquiler de sus instalaciones, especializadas en tipografía, grabado y serigrafía.

Durante 2014, se ha abierto, con unas características muy similares al anterior, el taller Tintaentera, dirigido por Natalia Royo, especializado en serigrafía, grabado y tipografía[503].

Principado de Asturias

En esta Comunidad resulta significativa la actividad gráfica en cuanto a producción se refiere, especialmente en torno a la ciudad de Gijón. Ésta ha sido generada en gran medida desde la iniciativa pública, gracias a la implantación del Ciclo Superior de Grabado y Técnicas de Estampación y el Ciclo Superior de Edición de Arte[504]; a la importante labor formativa desempeñada por la Universidad Popular de Gijón, a través de sus cursos anuales; y al Centro de Estampación Artística Litografía Viña, abierto en el año 2001 a partir de los fondos litográficos del antiguo establecimiento comercial «Litografía Viña» —de finales del siglo XIX—. Este taller fue adquirido en un principio, por el Ayuntamiento de Gijón, que participó en la reconstrucción y se involucró ofreciendo formación continuada a través de becas concedidas por el Municipio. Actualmente, el Centro de Estampación Artística Litografía Viña está gestionado por una empresa privada, bajo la dirección de la artista y grabadora Marta Fermín, y combina las actividades de producción de obra gráfica en colaboración con creadores, la edición de artistas, la formación, el alquiler de instalaciones, y la exposición de obra gráfica en su interior.

Otros centros privados gijoneses son: Letraymedia, fundado en 2001 por el artista Pablo Armesto González como un taller de grabado calcográfico, enfocado a la producción de obra gráfica propia y al trabajo en colaboración con otros artistas; y Corredoira Gráfica, establecido en 2012 por la artista impresora Beatriz Corredoira[505], como centro polifacé-

502 Recordemos que el Taller de Maite Ubide fue uno de los precursores del grabado en España, que a partir de 1983 se centró exclusivamente en la producción de ediciones de grabado en colaboración con artistas, v. VII.2.3.7.

503 Para mayor información sobre estos talleres, consúltese el directorio anexo, v. tomo II.

504 Ambos estudios se imparten en la Escuela de Arte de Oviedo.

505 Beatriz Corredoira codirigió junto a Patricia Montero, Litografía Viña, durante siete años (2007-2014).

tico que combina la edición en colaboración con artistas; con la formación y el alquiler de instalaciones.
En el resto de la provincia, destacamos: el taller Caldas 72, fundado por Alberto Martínez en Oviedo y especializado en tipografía y grabado calcográfico; el taller de serigrafía Margen, creado en 2000 por Lorna Martínez, en la localidad de Castrillón; y Alchemy Prints, abierto en 2007, por los impresores Valle Baranda y Carlos Pérez, especializado en litografía en plancha, serigrafía y grabado en relieve[506].

Islas Baleares

En la ciudad de Palma subrayamos el trabajo de 6A Edicions, fundado en 1982, por José Sitjar. Gracias a su condición de taller-editora y galería, este Centro ha editado a una relación de más de setenta artistas, colaborando además en la edición con otras galerías españolas. Su taller posee instalaciones de grabado, litografía y tipografía.
Desde los años noventa, destaca la actividad como estampadores y docentes de Julio León[507] y Ricard Pinyol, fundadores a principios de la década, del Taller de Gravat Torculari, en la localidad de Algaida, en Mallorca[508].

Canarias

En la isla de Lanzarote, es sobresaliente el trabajo desarrollado por el Taller Línea, creado por Jorge Marsá y Dora del Castillo, a partir de la homónima galería-editora formada en Madrid a mediados de los años ochenta. La editorial aglutinó obra de artistas españoles de larga trayectoria, como Eduardo Chillida o Rafòls-Casamada; con una generación más joven, compuesta por Susana Solano, Juan Gopar, Soledad Sevilla, Eva Lootz, Ángeles Marco, José María Sicilia y Jordi Texidor, entre otros. Sus ediciones se divulgaron por toda la geografía española en diversas exposiciones; una de ellas, en la localidad lanzaroteña de Tías, donde Marsá y Castillo inauguraron en 1993, un taller para producir sus propias ediciones. Este espacio, dedicado exclusivamente al grabado calcográfico, contaba con unas magníficas instalaciones compuestas por una superficie de 450 m^2 de trabajo, una amplia zona ajardinada y un espacio para el alojamiento de artistas (fig.14).
Entre sus proyectos más notorios destaca la serie de gran formato *Malpaís*, en la que participaron nueve artistas españoles aportando cada uno un grabado y dos monotipos (con un formato de 160 x 120 cm), de los cuales se estamparon tiradas de 35 estampas y 5 pruebas de artista. El taller invirtió quince meses de trabajo en el proyecto, y contó con la

506 Véase más adelante, VIII.1.4.3.

507 Julio León es también maestro de taller (desde 1999) de los talleres de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

508 Actualmente Julio León dirige este taller en solitario, v. Directorio de talleres anexo.

participación, entre otros, de artistas como Cristina Iglesias, o Richard Serra[509]. Otras de las series producidas por el Taller Línea fueron: *Lanzarote*, compuesta por sesenta y dos grabados de Miquel Barceló, realizados entre 1999 y 2002; *Vísperas* (1992), compuesta por diez grabados de José María Sicilia; *Melusa* (2000) de Susana Solano; *Pensamientos* (1998) de José Herrera, y muchas otras.

En el taller trabajaron como técnicos: Jorge Marsá a cargo de la dirección; y como estampadores, Elena Betancort, Natividad Betancort, Isabelle Gueillet, Alejandro Guerrero, María José Márquez y Marina Núñez; hasta su cierre definitivo a mediados de la primera década del siglo XXI.

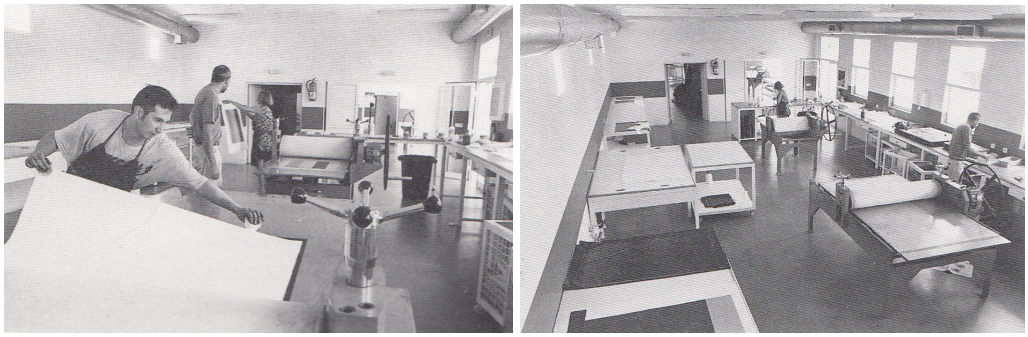


Fig. 14. Imágenes del taller Línea en la localidad lanzaroteña de Tías. 1994.

En la Isla de Tenerife, ha ejercido una notable actividad el Taller Arte Graphos, fundado en 1995, por Chris van Hove, Antonello Ravazzi y Javier Belmonte en San Juan de la Rambla). Arte Graphos ha funcionado como taller-editora y galería, especializada en litografía en piedra, grabado y serigrafía[510].

En Santa Cruz de Tenerife se creó en 2013, el taller de tipografía Tipos en su Tinta, por Mathias Beck y Lars Petter Amundsen. Se trata de un taller que compagina los encargos comerciales con la producción artística y la formación, a través de cursos que están contribuyendo a difundir e impulsar el proceso tipográfico en la Isla.

Castilla y León

En la ciudad de Valladolid, destacó el taller de serigrafía Hermur, fundado en la etapa anterior (en 1974), por José Luis Murcia Hernández; y el taller de Grabado Alberto Val-

509 Para más información, véase el catálogo: CASTILLO, Dora y MARSÁ, Jorge. *Malpais: Grabados y Monotipos.* Línea. Lanzarote. 1994.

510 Tal y como nos aclaró el litógrafo van Hove, el taller se vio abocado a un cambio de estructura, debido a los problemas económicos por los que atravesaba. Actualmente sigue en activo aunque dividido en dos ubicaciones: una enfocada al proceso litográfico, dirigida por Hove, y otra al grabado calcográfico, a cargo de Belmonte. Información obtenida a partir de comunicación personal con el artista-litógrafo Chris van Hohe, el 1 de Octubre de 2015.

verde, que abrió sus puertas en 1979[511]. En 2004, Concha Gay y Javier Redondo conformaron, bajo el planteamiento de taller-editora, Proyecto Arte Ediciones.

En León trabajaron en el primer decenio de siglo XXI: Ediciones De Stadt, que produjo obra en colaboración con artistas como Blanca Muñoz; y Arteylenguaje, establecido en 2006 en San Martín de Porma, por Francisco López. Éste último, especializado en grabado calcográfico, xilografía y fotolitografía, combinó la producción de obra gráfica propia, con los trabajos en colaboración con otros artistas.

En Segovia, destaca el Taller de Miguel Ángel Maroto y el de Carlos Matarranz, principalmente enfocados a la edición de su propia obra.
Además tenemos constancia de que estamparon obra gráfica durante mediados de los años ochenta, los talleres de Martínez Castillo en Zamora; Gaya Nuño en Soria; y Gráficas Carlos Martín en Ávila[512].

En cuanto a Asociaciones dedicadas principalmente a la producción, distinguimos en Burgos, el Espacio Tangente. Centro de Creación Contemporánea, una asociación formada en 2001, que viene desarrollando diferentes actividades de creación artística en un espacio cedido por el Ayuntamiento. Funciona gracias al apoyo económico de sus socios y colaboradores, y cuenta con taller de grabado, laboratorio fotográfico, sala de informática, biblioteca, y sala de exposiciones.

Castilla la Mancha

En la ciudad de Cuenca destacamos el trabajo como serígrafo de Javier Cebrián (1944-2005) que abrió su taller en 1976, donde estampó buena parte de las primeras colecciones privadas de arte contemporáneo, y estampas de artistas como Gerardo Rueda, José Guerrero, Antonio Saura, Luis Gordillo o Juan Barjola. En 1992, Cebrián se trasladó a la localidad alicantina de Altea, donde siguió estampando, compaginando esta labor con la de editor de obra gráfica. Tras su fallecimiento, su viuda Concha Lledó, retomó la labor editorial a través de la editora De Buena Tinta, que permanece activa para la venta y distribución de obra gráfica producida por el taller[513].

511 Alberto Valverde combinó la actividad en su taller, con la docencia en el Taller Municipal de Grabado de Valladolid, que permaneció en funcionamiento entre 1995 y 2012.

512 Aunque no hemos encontrado otros rastros, tenemos constancia de que existieron estos últimos talleres, ya que aparecen registrados en el Directorio de artistas, galerías y talleres entre 1984-1985. Véase: BARRENA, Clemente. *Estampas 1984-1985*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1988.

513 Información obtenida a través de conversación personal con la editora Concha Lledó, en su casa de Altea, en el mes de junio de 2009.

En los años ochenta, estamparon obra gráfica, en colaboración con artistas, el taller de Paco Valbuena en Campo de Criptana (Ciudad Real); y el taller de serigrafía Argecilla en Guadalajara, formado por el artista-estampador argentino Armando Durante.

Entre los talleres más jóvenes, sobresale la Asociación PMP Grafix, cofundada por Paco Mora en Albacete, en 2009. Se trata de un completo taller multidisciplinar que aúna formación, producción y alquiler de instalaciones[514].

Cataluña

Son muchos los talleres que a partir de la segunda mitad de los años setenta, se pusieron en marcha en Cataluña, y solamente en la provincia de Barcelona, podemos mencionar entre otros: el taller de serigrafía Vallirana, fundado en 1975 por Oriol Treserra y Xavier Todó en la calle Betlem nº 20 de Barcelona; el desaparecido taller del artista Pascual Fort i Pascual —fundador en 1981 del Certamen Miniprint de Cadaqués y de la Bienal Internacional de *Copy Art*[515]—; y el taller del grabador japonés Masafumi Yamamoto, que abrió en 1986, especializado en grabado calcográfico y ediciones de bibliofilia.

En la categoría de taller-editora, además de los mencionados de la etapa anterior[516], sobresalieron también en Barcelona: el Taller L´Hostal de San Antoni establecido en 1981, por el litógrafo francés Alain Chardon; y el taller de serigrafía La Palmera Taller d'Art, fundado en 1983 por Carlos Folch y Jordi Vilella, proyecto que ampliaron, en 1999, con la editora Apart Edicions.

En 1992 se conformaron, Contraprova, por Isabel Sabaté y Gemma Miralles en Premiá de Mar; y el hoy consolidado taller Murtra Edicions[517], fundado por Jordi Rosés y Pilar Lloret en Arenys de Munt. En 1997 surgió en la ciudad de Barcelona, el taller-editora y galería, Tinta Invisible Edicions, especializado en ediciones de bibliofilia y en procesos de grabado calcográfico e impresión digital.

514 Para más información, v. Directorio de talleres anexo (tomo II).

515 Pascual Fort (1927-1991) fue un destacado grabador, fundador del taller hómonimo en Barccelona en 1970, y posteriormente en Cadaqués; localidad donde ideó y lanzó en 1981, el Premio Mini Print Internacional de Cadaqués (aún vigente gracias al empuje de su viuda). Este concurso de mini grabados invita anualmente a grabadores de todo el mundo a participar con obras de 10 x 10 cm (de imagen). La exposición de las obras de los galardonados en el año anterior, y la de todos los participantes del año en curso, se exhibe anualmente durante los meses de verano en el Taller Galeria Fort de Cadaqués y luego en varias ciudades del mundo. La primera edición de la Bienal Internacional de *Copy Art* se celebró en Barcelona en 1985, y fue promovida y organizada por Pascual Fort, desde su galería de Cadaqués. Para más información véase: ADOGI. Asociación Difusora de la Obra Gráfica Original. [En línea][Consulta 12/09/2014] Disponible en: <http://www.miniprint.org/in/adoin/adofun.html>

516 Ver: VII.2.2. (Talleres precursores en Barcelona).

517 Recordemos que Jordi Rosés y Pilar Lloret fueron los creadores de la desaparecida Escola d´Estiu Internacional de Gravat de Calella. Más adelante nos detendremos en el estudio de Murtra Edicions, v. VIII.8.2.

Entre los talleres abiertos en el nuevo siglo en Barcelona, debemos mencionar el recientemente trasladado Taller Esquina[518]. Situado en el Raval, ha estado dirigido desde su fundación en 2005, por la artista e impresora Maribel Mas (1967). Especializado en litografía en piedra, xilografía y grabado calcográfico, el taller ha funcionado durante sus casi diez años de vida, como un espacio abierto a artistas y estudiantes que querían producir ediciones de litografía o experimentar con la técnica, y como taller de producción de obra en colaboración con artistas como Arnal Ballester o Joaquim Chancho, sirviendo además, como espacio de producción de obra gráfica de la propia Mas.



Fig. 15. Maribel Mas en el Taller Esquina, en el barrio del Raval de Barcelona, *circa* 2012.

Es importante destacar la labor difusora de la litografía que ha llevado a cabo el Taller, a través de variados proyectos, entre los que destacan, *Grafik Leipzig-Barcelona*, una colaboración con talleres de gráfica de las dos ciudades, o el proyecto *5+5*, que involucró a cinco artistas de Pekín y cinco barcelonesas, en la producción de una edición litográfica en el Taller, que se expuso en la feria Arts Libris de Barcelona.
En cuanto a su labor docente, Mas ha participado junto a Tatsuya Mitani (durante una década), en el proyecto *Kanyain* consistente en un intercambio cultural entre maestros de papel artesanal de la región japonesa de Aoya, y artistas de Barcelona. El proyecto dio como resultado, un programa de cursos especializados en xilografía japonesa e impresión sobre dichos papeles, que se impartieron en el Taller Esquina y en diversas instituciones, como el Museu Picasso, el Museu Molì Paperer de Capellades, la Universidad Autónoma de Barcelona, las Escuelas de Arte de la Llotja o la Escuela Massana, entre otras.

Además, distinguimos entre los espacios más recientes, el Taller E2, formado por las artistas y docentes Ana Comellas y María Lucas en el barrio de Poble Nou. Especializado

518 El Taller ha trasladado su emplazamiento a la ciudad alemana de Leipzig durante el año 2014. Para más información sobre el taller, véase: MARIBEL MAS. Taller Esquina [en línea][Consulta: 1/03/2015] Disponible en:<http://www.maribelmas.com/taller-esquina-editionsworkshops/>

en ediciones de bibliofilia, el Taller E2 compagina la autoedición, con la formación a través de cursos, y la asistencia a artistas en la producción de obra gráfica en litografía en piedra, grabado en relieve y grabado calcográfico.

En la provincia de Gerona destacan los siguientes talleres:

- El Almez-Lledorner, especializado en serigrafía y fundado en 1985, por Antonio Marcos González en la pequeña localidad Viladamat.
- El taller de Juan José Torralba (1937-2010), que tras crear y dirigir varios estudios en Barcelona y en el Empordà, se trasladó en 1994 a la localidad de Gerona, donde abrió un taller para producir su obra y la de otros artistas.
- El taller Lupusgrafic Edicions, establecido en Gerona en 1995, por Eusebi Subirós[519]. Este taller combina la producción de grabado calcográfico en colaboración con artistas, con la faceta docente que Subirós desarrolla tanto en su taller como en otros centros.

Extremadura

En cuanto a los talleres extremeños que se ocupan de la producción de obra gráfica, solamente hemos encontrado referencias del taller Las Coscojas, perteneciente al artista mejicano Favier Orendain (1931-2008) y situado en Coscojas, en la provincia de Cáceres.

Galicia

En esta Comunidad, cabe señalar la labor desempeñada por la Fundación CIEC, ya que a través de sus cursos, y en especial de los másteres de obra gráfica que imparte, ha acercado y formado a multitud de artistas en los procesos de arte gráfico, lo que ha redundado en la posterior formación de talleres particulares y colectivos, fundamentalmente dedicados a la autoedición. Además de éstos, se han fundando en los últimos años, varios talleres de carácter polifacético entre los que destacamos:

- El taller de grabado Augatinta, situado en Lugo e inaugurado en 1998 por Isabel Somoza, como un centro de producción, formación y exhibición de obra gráfica, especializado en grabado y serigrafía.
- Milpedras Taller de Litografía, establecido en La Coruña, en 2009 por el grabador Rubén Fenice. Milpedras es un espacio que combina la formación, la producción

519 Sebi Subirós comenzó su carrera como grabador-estampador trabajando en el célebre Taller 46 de Joan Barbarà (VII.2.2.3.). Este taller, al igual que todos los que continúan en activo actualmente, se estudian con mayor detenimiento en directorio de talleres anexo; (ver tomo II).

por encargo, y el alquiler de instalaciones con asesoramiento técnico. Está especializado en litografía, grabado calcográfico y en relieve, y tipografía.

En la provincia de Pontevedra, se fundan en Vigo: el taller Villalobos Serigrafía Artística, dirigido desde 2002 por el serígrafo cubano Néstor Villalobos; y el taller Chicoria, creado en 2010 por Xavier de Sousa, especializado en grabado y serigrafía.

Comunidad de Madrid

La Comunidad de Madrid ha experimentado desde comienzos de los años ochenta, un espectacular despegue en lo que se refiere a la creación de centros de producción de obra gráfica. Por este motivo, trataremos solamente los que consideramos más relevantes, incidiendo en los talleres ya desaparecidos; comenzando por explorar estos últimos.

H.&H.

Tras haber trabajado seis años en el Grupo Quince, el artista y litográfo Don Herbert (1942) continuó su andadura junto a Mercedes Goez, en su propio taller, fundado en 1980, bajo en nombre de H.&H. Se trataba de un amplio estudio en un edificio del siglo XVIII en la calle Cabeza de Madrid, donde realizaron y editaron numerosos trabajos litográficos de artistas con los que Herbert había colaborado anteriormente, como José Guerrero, Rafael Canogar o Andrés Nagel. Con la marcha de Herbert a San Sebastián, en 1990, el taller quedó en manos de su ayudante, el litógrafo Antonio Gayo, que actualmente dirige desde allí su propio taller-editora[520].

Además de su labor como técnico, destacamos el importantísimo papel de difusión, que ha desempeñado Don Herbert a lo largo de más de cuatro décadas, instruyendo en la litografía a muchos técnicos y artistas; primero en su taller y posteriormente en el centro Arteleku, donde prosigue su labor docente hasta 2014[521].

Taller Mayor 28

El madrileño Taller Mayor 28 se instaló en el 5º piso de dicha calle y número, en agosto de 1981, por los estampadores profesionales Arturo García Armada y Fructuoso Moreno, y el artista Fernando Bellver. El grupo había coincidido en el taller Boj de Dimitri Papagueorguiu[522], donde García Armada y Moreno trabajaban como estampadores, y donde Bellver acudía para aprender la técnica del grabado. Cuando el griego se vio obligado a

520 El taller de Antonio Gayo es uno de los pocos talleres privados, especializados exclusivamente en litografía en piedra. Éste se estudia con más atención dentro del directorio de talleres anexo; (ver tomo II).

521 Más adelante nos ocuparemos de su trabajo docente, vinculado al centro donostiarra Arteleku; v. VIII.1.1.2.

522 Páginas más atrás hemos tratado este taller clave que instruyó en las técnicas gráficas a numerosos artistas; v. VII.2.1.2.

reducir el taller, los tres decidieron montar el suyo propio, enfocándolo a la producción en colaboración con artistas, con la filosofía de: «adaptar los recursos técnicos del grabado, que son casi infinitos, a la manera de expresarse de cada artista»[523].



Fig. 16. Imagen del interior del Taller Mayor 28, en la calle Lope de Vega de Madrid, tras su reforma en 2000.

En 1986, el local de la calle Mayor se quedó pequeño y se trasladó a la calle Lope de Vega, donde incorporaron prensas calcográficas con un formato de hasta 300 x 150 cm (fig.16). Durante sus más de veinticinco años de vida, el Taller Mayor 28 se convirtió en un importante centro de experimentación e innovación en el campo del grabado y la estampación, para muchos artistas. En los últimos años, quedaron a cargo del taller: Bellver, que se encargaba sobre todo de asistir a los artistas en la elaboración de matrices; y Arturo García, que abordaba la labor de estampación. Entre los estampadores que trabajaron esporádicamente, figuran Pepe Verde, Benito Arnáiz, y durante más de diez años, Henry Ramírez. El listado de artistas con los que el taller colaboró en proyectos de estampas y carpetas es muy extenso, e incluye a Lucio Muñoz, Eduardo Arroyo, Ràfols-Casamada, Juan Genovés, Chirino, Manolo Rivera, Joaquín Capa, Eduardo Chillida, Joan Miró, José Guerrero, Joan Hernández Pijuan y Jaume Plensa, entre muchos otros.

523 BELLVER, Fernando y GARCÍA, Arturo Citados en: DE SANTIAGO PAÉZ, Elena. «22 años del Taller Mayor 28» En: *22 años del Taller Mayor 28*. [Catálogo] Zaragoza. Ediciones de Fuendetodos. 2003. p. 8.

Óscar Manesi S.L.

Otro de los artistas que fundó su propio taller, tras haber pasado por el Grupo Quince, fue el argentino Óscar Manesi (1942-2006) que una vez clausurado el Grupo definitivamente (en 1985), abrió un estudio en la calle Luis Vélez de Guevara, donde trabajó junto al grabador Carlos Pérez hasta su fallecimiento. Manesi editó obra gráfica de artistas como Luis Gordillo, Antón Lamazares, Elena Blasco, Sigfrido Martín Begué, Manuel Saiz o Juan Ugalde, y combinó su faceta de estampador con la de docente, en calidad de profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca[524].

EEGEE-3

EEGEE-3 fue un taller-editora y galería fundado en 1989, por José Luis Fajardo, José Alexanco y José Félix Álvarez. Este espacio abordaba el proyecto gráfico completo: la producción de obra en colaboración, la edición, la difusión y comercialización de las ediciones, siguiendo un planteamiento similar al del desaparecido taller del Grupo Quince. En su taller —especializado en técnicas calcográficas—, trabajaron varios estampadores como Dan Albert Benveniste[525], Rafael R. de Rivera[526], Mónica Gener y otros. Entre la larga nómina de artistas que editó el taller, podemos citar a Soledad Sevilla, Miguel Conde, Rafael Canogar, Navarro Baldeweg, Carmen Pagés, o Eduardo Úrculo.

Seguidamente exponemos otros talleres creados en la Comunidad de Madrid durante los años ochenta, muchos de los cuales permanecen trabajando actualmente.

Ediciones Long se fundó en 1980, por el artista e impresor americano Denis Long, tras independizarse del Grupo Quince. Long combina su faceta de artista y estampador, con la de editor; sobresalen sus trabajos en colaboración con artistas como Antonio Lorenzo, José Hernández, Monir, o Andrés Nagel[527].

El taller de grabado calcográfico Dietrich Mann, sito en la calle Pradillo de Madrid, se creó en 1981, por el grabador homónimo[528] quien, en 1990, abriría el Taller Del Val junto a su socio Ignacio Díez, donde estamparían ediciones por encargo de numerosos artistas, cediendo el taller a Víctor Galán (su actual director que lo rebautizó con el nombre de «Obra Gráfica Original»)[529].

---

524 Véase: GENER, Mónica. *La actividad... Op. cit.* p. 68.

525 Dan Albert Benveniste fundó en 1991, su propio taller: Benveniste CP&P; v. VIII.7.1.

526 Rafael R. de Rivera fundó en 1995, el taller: Alburquerque 5; v. directorio anexo (tomo II).

527 El taller de Denis Long prosigue actualmente su actividad en la calle Olid de Madrid, y se recoge en el directorio anexo; v. tomo II.

528 Recordemos que anteriormente, Dietrich Mann había colaborado años antes, junto a Silvino Poza, Manuel Repila y Pedro Arribas en el Estudio de Talla Dulce y Litografía «Arte y Bibliofilia» de la Editorial Casariego en Madrid y más tarde en el taller del Grupo Quince.

529 Para más información sobre este taller, consúltese el directorio anexo (tomo II).

También en activo, destacamos el taller Las Vistillas, fundado en 1982, por el artista y serígrafo argentino Erik Kirksaether y Cecilia Santamaría, quienes combinan la impresión serigráfica y calcográfica con la labor editorial de artistas como Alfredo Alcaín, Marta Cardenas, Joaquín Capa, Luis Gordillo, Eneko, Sean Mackaoui, o Antón Lamazares. Además destacamos, el taller Carborundum[530], formado en 1986, por la artista Elena Jiménez; y el Taller 2/69, conformado por el artista Ramiro Undabeytia[531] en 1987.
En 1988, se inauguraron: el taller de serigrafía Junza, fundado por Pepe Albacete y Mariluz de la Piedad[532]; el taller Enrique Maté[533], creado por el mismo artista; Carborundo, compuesto por Carmen Herrero y Paulino Santos; y el taller de Concha Arranz.

Como hemos observado, fueron muchos los extranjeros que trabajaron en Madrid fundando talleres privados en los años ochenta, donde intercalaban la producción de su obra personal con la estampación de obra gráfica por encargo. Además de los citados, sobresalieron en su actividad; el iraquí Jafar Kaki y el marroquí Abdel Aziz, con respectivos talleres en la ciudad de Madrid; el bengalí Monirul Islam (Monir), y el checo Alberto Koçi, con sendos talleres en la localidad de San Sebastian de los Reyes.

En los años noventa distinguimos, el citado taller de litografía de Antonio Gayo, fundado en 1991 en Madrid, y el de grabado de Manuel Estop, abierto en 1992, en Getafe. En 1993, se inauguraron el taller de serigrafía Manuel Gordillo y el taller-editora Benveniste, fundados por los impresores homónimos[534]. En 1995 abrieron: el taller de grabado calcográfico Alburquerque 5, fundado por Rafael R. de Rivera y Juan Lara en Madrid[535]; y J.P. Benavente, en Alcorcón.

A principios de la primera década del siglo XXI, se fundan en la capital numerosos talleres privados de carácter polifacético, que transitan entre el ámbito de la formación y la producción de ediciones por encargo, siendo menos frecuentes los talleres que además apuestan por editar a artistas. A continuación mencionamos solamente algunos de estos últimos.

---

530 Saskia Moro se unió al taller en 1989, y desde entonces paso a llamarse Okume.

531 Recordemos que Ramiro Undabeytia fue otro de los artistas que trabajaron como impresores en el Grupo Quince; su taller 2/69, sigue funcionando y se recoge en el directorio anexo; v. tomo II.

532 Cabe destacar que de éste taller surgiría en 1990, el Taller Nave A, dirigido por Mari Luz de la Piedad. El taller combinó la actividad docente en los procesos serigráficos con la edición de obra gráfica de artistas.

533 Enrique Maté entró a trabajar como estampador en el taller de Monir en el año 1977; más adelante continuó su labor como estampador trabajando para la editorial Línea. En 1988 fundó su propio taller donde trabajó para numerosos artistas, centrándose en los últimos años en la labor editorial.

534 Más adelante estudiaremos el destacado taller de Dan Benveniste, v. VIII.7.1.

535 Actualmente el taller Alburquerque 5 está dirigido solamente por Rafael R. de Rivera. Juan Lara se independizó, y en 2005 montó su propio taller: Juan Lara Estudio de Grabado. Ambos talleres se analizan en el directorio anexo; v. tomo II.

El Taller de Serigrafía Pepe Herrera se inauguró en 2000, en Madrid por el artista impresor cubano, Pepe Herrera, que tras la experiencia de haber trabajado durante más de veinte años en diferentes talleres, fundaría el suyo propio, especializado en serigrafía y uno de los primeros en España, en impresión digital. El taller ha ejercido también, como editora, promocionando a los artistas a través de su espacio expositivo.

Un año más tarde, los artistas y grabadores Sandra F. Sarasola y Jesús Herrero fundaron el taller Arteria Gráfica, especializado en grabado, xilografía, serigrafía. Este taller ha combinado producción y edición de obra gráfica para artistas, con la docencia. Otro de los talleres que ofrece estos servicios y está conformado por dos artistas, es Hola Por Qué, fundado en 2002, por Ana Escalera y Eduardo G. Villamañán, y especializado exclusivamente en serigrafía.

En 2003, destacamos la apertura como taller-editora y galería de El Mono de la Tinta, dirigido por Miriam Cantera y María Gambín. La actividad expositiva del taller fue derivando a la producción y la formación; hasta que en 2010, la galería cedió su espacio a la ampliación del taller, con el fin de dar cabida a los cursos monográficos que con éxito ha venido organizando hasta ahora.

En 2005 el artista y grabador Juan Lara[536] fundó su taller homónimo (fig. 17), donde combina la estampación por encargo y la edición, tareas que amplió en 2010, con la creación de la editora y galería Ogami Press.

Un año después, la artista cubana Lissette Matalón abrió un taller homónimo especializado en serigrafía, en el que aborda la edición por encargo y las ediciones propias, con diversos artistas.



Fig. 17. El artista e impresor Juan Lara (izq.) en su taller Juan Lara Estudio de Grabado, en Madrid. 2009.

536 Recordemos que Juan Lara había cofundado previamente, el taller Alburquerque 5, junto a Rafael R. de Rivera.

Región Murcia

En la Región de Murcia destacamos el taller Pepe Jiménez, fundado en 1990 en La Colonia de Balsicas por el impresor homónimo (fig. 18). Éste cuenta con una dilatada trayectoria como serígrafo, labor que compagina con la edición de artistas y la exposición de obras en su galería, una antigua ermita del siglo XIX anexa a la nave del taller.

La Asociación el Jardinico, (Centro Murciano del Grabado y la Estampa Contemporánea), se fundó en 1998 en la localidad de Caravaca de la Cruz; configurándose como centro de producción para artistas asociados y como centro formativo. Está compuesto por un completo espacio con instalaciones de serigrafía y grabado.

Entre los más recientes, destacamos el Taller la Persiana Naranja, abierto en la localidad de Espinardo por los artistas Eva Poyato y Moisés Yagües, en 2007.



Fig. 18. El serígrafo Pepe Jiménez (izq.) en su taller en La Colonia de Balsicas, en Murcia. 2009.

Comunidad Foral de Navarra

Desde principios de siglo, surgen varios talleres de carácter colectivo, dedicados a la producción de obra propia, que van transformándose de lugar y de participantes, varios de ellos, formados en el Ciclo Formativo de Grabado de la Escuela de Arte de Pamplona.

Uno de los más consolidados es el Taller Zubiarte, abierto en la localidad de Huarte en 1996. Combina las ediciones por encargo para artistas, con los cursos de formación en grabado *no tóxico* para público de todas las edades; y la producción de obra personal de su directora, Ángela Moreno.

País Vasco

Señalamos la continuidad de los talleres precursores mencionados en el anterior apartado[537], así como la actividad del taller Itzal, fundado en 1997 por Baroja Collet y Mari Fran Agirregabiria, en Solaruze; y el taller Egur, en Guipúzcoa.

537 Ver cap. VII.2.3.5.

En Vizcaya trabaja desde 2010, el polivalente taller-editora y galería La Taller que abordaremos con detalle en el próximo capítulo.
En el ámbito público, valoramos muy positivamente la labor del centro Bilbao Arte, fundado en 1998, por el Ayuntamiento de Bilbao[538].

Comunidad Valenciana

Dentro de la provincia de Valencia, persiste una importante actividad en el ámbito de la serigrafía artística, y además de los talleres pioneros tratados en el periodo anterior —Ibero-Suiza (que seguirá trabajando hasta 1998) y Armando Silvestre—, destacan todavía en la actualidad, el Taller Serigráfico de Patraix fundado en 1980; Seriarte, en la localidad de Paterna; y Color Delux, en Manises.
Recientemente y en la ciudad de Valencia, se produce la apertura de varios talleres de carácter polivalente, entre los que cabe señalar La Seiscuatro (fig. 19). Fundado por la artista Eva Mengual en el barrio de Ruzafa, en 2012, se perfila como uno de los más dinámicos. La seiscuatro cuenta con instalaciones de grabado calcográfico, grabado en relieve y tipografía; y aúna las actividades de autoedición, asistencia a artistas en la producción de ediciones de obra gráfica, alquiler de instalaciones, y formación, a través de una estimulante oferta de cursos. Entre éstos se incluyen los talleres continuos, y los cursos monográficos de corta duración, con un planteamiento interdisciplinar de la gráfica, en los que Mengual invita a participar como docentes a artistas e impresores de otros talleres, como Juan Lara, La Familia Plómez o Darío Zenuto, entre otros.



Fig. 19. Imágenes del taller La Seiscuatro con su directora, Eva Mengual (a la izq.), en Valencia. 2014.

También en Valencia, se encuentra el taller La Base Gráfica, otro espacio polifacético que aúna autoedición, alquiler de instalaciones, formación, exposición y venta; especializado en tipografía y serigrafía.

538 Véase: VIII.3.1.

En la provincia de Alicante distinguimos el trabajo de Lanuza Edicions, especializado en ediciones de bibliofilia, en la localidad de Altea.

* * * *

Paralelamente a la apertura de talleres, cabe mencionar dentro de este periodo, la proliferación de una serie de eventos en torno a la gráfica que, impulsados por diferentes organismos, han apoyado la creación, contribuyendo significativamente a la continuidad de los espacios de producción. Entre éstos, figuran algunos de los primeros certámenes de arte gráfico celebrados en los años ochenta, como son el *Certamen Miniprint de Cadaqués*, que continúa convocándose anualmente desde 1981; el desaparecido *Premio Nacional de Grabado Ciudad de Burgos* y el *Premio Máximo Ramos*, celebrado desde 1984; el *Premio de Grabado San Lorenzo del Escorial*, desde 1989; los *Premios Nacionales de Grabado Fundación Museo del Grabado Español*, desde 1992; el *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores*, desde 1996; y el *Certamen de Grabado José Caballero*, desde 1999. Tras el estreno del nuevo milenio, se han convocado otros galardones importantes como el *Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, celebrado desde 2006; el *Premio Internacional de Grabado Dinastía Vivanco,* desde 2007; y el más reciente *Premio FIG Bilbao*, desde 2012.
Además de los numerosos certámenes, han impulsado la producción gráfica diferentes ferias surgidas en este periodo, algunas de carácter internacional, como la consolidada Feria Internacional de Arte Múltiple ESTAMPA, celebrada desde 1992; la Feria Internacional de la Edición Contemporánea Art Libris*,* desde 2009; o el reciente Festival Internacional de Grabado FIG*,* celebrado desde 2012.
En cuanto a las muestras, destacamos la Bienal Iberoamericana de Obra Gráfica Ciudad de Cáceres, celebrada en Cáceres desde 2005.

Queremos insistir en que la relación de talleres presentada en este apartado, constituye solamente una pequeña muestra de los espacios fundados desde el último cuarto de siglo XX hasta la actualidad, y que no es nuestra intención abordarlos todos, ya que el principal objeto del estudio es el de analizar los diferentes modelos o tipologías de taller. Asimismo, los talleres mencionados que se encuentran funcionando actualmente, han sido recogidos en un directorio anexo, donde se amplía su información.
No obstante, este trazado histórico nos sirve para situarnos dentro del panorama de la producción gráfica actual nacional, y nos permite extraer algunas conclusiones, en relación a los apartados anteriores.

En primer lugar, y contrastando con el estudio del periodo histórico previo a la Democracia, podemos constatar el espectacular crecimiento de espacios dedicados a producción de arte gráfico durante el último periodo analizado, así como la variedad de éstos. Variedad en cuanto a formatos, titularidad, ubicación geográfica, procesos técnicos, etc., pero especialmente nos resulta significativa también, la diversificación de tareas que han adoptado la mayor parte de los talleres, siendo minoría los que se dedican a una sola práctica.

Otra de las reflexiones que debemos apuntar, es el predominio de talleres dedicados a la enseñanza o la formación de las técnicas gráficas, bien de forma prioritaria, bien como una actividad secundaria de su programa.
Mientras que por el contrario, en los talleres de gestión pública, percibimos una significativa carencia en cuanto a espacios orientados a la producción de obra gráfica por parte de los artistas.

VIII MODELOS DE TALLER DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA EN 2014

Una vez revisada la evolución histórica y el contexto actual de los espacios de producción de arte gráfico en España, dedicaremos este capítulo de nuestro trabajo a centrarnos íntegramente en el estudio de los distintos modelos o tipologías de talleres que encontramos hoy en nuestro país.

Como hemos podido constatar en el capítulo anterior, existe en la mayoría de talleres, una marcada tendencia a la diversificación de tareas, hecho que dificulta en parte nuestra clasificación. Nos encontramos por lo tanto, ante un panorama heterogéneo compuesto por una mayoría de talleres especializados en diferentes procesos de estampación y que combinan actividades muy diversas. Con la intención de guardar la mayor coherencia posible, hemos establecido una clasificación que responda a la finalidad prioritaria de cada espacio[539]. De este modo, hemos establecido los siguientes modelos: el taller de formación o taller escuela, el taller de investigación de nuevas tecnologías, el taller de desarrollo de proyectos en residencia, el taller de creación y experimentación artística, el taller de autoedición, el taller de producción de obra gráfica por encargo, el taller de edición de artistas y el taller polivalente. Tal y como se muestra en la siguiente tabla (fig. 1).
A continuación iremos analizando cada uno de los modelos, tomando como referencia uno, o más talleres representativos de cada tipología.

539 Anteriormente, en el capítulo dedicado a las tipologías de taller (IV.2.), habíamos esbozado el primer nivel de la tabla que mostramos a continuación.

CLASIFICACIÓN DE TALLERES (SEGÚN SU FINALIDAD)	TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA	Instituciones públicas	Autonómicas: Centros oficiales de enseñanzas de arte gráfico	Escuelas de Artes Plásticas y Diseño
				Facultades de Bellas Artes
			Provinciales	
			Locales	Universidades Populares
				Centros Culturales
		Fundaciones	Públicas	
			Privadas	
		Asociaciones		
		Sociedades Privadas		
	TALLER DE INVESTIGACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS			
	TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTOS EN RESIDENCIA	Públicos		
		Privados		
	TALLER DE CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA			
	TALLER DE AUTOEDICIÓN			
	TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA POR ENCARGO			
	TALLER DE EDICIÓN DE ARTISTAS			
	TALLER POLIVALENTE			

Fig. 1. Tabla de clasificación de modelos o tipologías de talleres presentes en España en 2014. Elaboración propia.

VIII.1. EL TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA

Comenzaremos por abordar el análisis de los modelos de espacios donde se imparte enseñanza en procesos de estampación gráfica. Se trata de un modelo de taller muy común, y junto al taller de autoedición, es el más extendido en nuestro país, ya que son muchos los artistas y los impresores profesionales que combinan la producción de obra gráfica propia, con la enseñanza.

Debido a la extensión y a la pluralidad —de titularidad, especialización técnica, geográfica, de tipología de alumnado, emplazamiento, duración temporal de la formación, desarrollo estacional, etc.— de este tipo de talleres, hemos considerado ordenarlos de acuerdo a su identidad jurídica. Así distinguiremos entre los talleres pertenecientes a: instituciones públicas, fundaciones, asociaciones y talleres privados; tal y como se refleja en la siguiente tabla.

EL TALLER DE FORMACIÓN O TALLER ESCUELA	INSTITUCIONES PÚBLICAS	AUTONÓMICAS	CENTROS OFICIALES DE ENSEÑANZA DE ARTE GRÁFICO	ESCUELAS DE ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO
				UNIVERSIDADES * (FACULTADES DE BB.AA.)
		PROVINCIALES		
		LOCALES	UNIVERSIDADES POPULARES	
			CENTROS MUNICIPALES	
	FUNDACIONES	PÚBLICAS		
		PRIVADAS		
	ASOCIACIONES			
	TALLERES PRIVADOS			

* Aunque las universidades tienen autonomía política y organizativa, sí que dependen económicamente de las comunidades autónomas, razón por la que las hemos incluido como instituciones de ámbito autonómico.

Fig. 2. Clasificación del modelo de taller de formación o taller escuela en España. Tabla de elaboración propia.

VIII.1.1. Talleres de instituciones públicas

Páginas más atrás definíamos la titularidad de las instituciones públicas y sus distintos ámbitos de organización[540]. Para abordar el estudio de los talleres que imparten enseñanzas en procesos gráficos, distinguiremos tres ámbitos de gestión: la autonómica, la provincial y la municipal, ya que el único taller de ámbito estatal del que tenemos constancia —La Calcografía Nacional—, no imparte formación actualmente.

VIII.1.1.1. Talleres de instituciones públicas de gestión autonómica. Centros oficiales de enseñanza de arte gráfico

Los talleres destinados a la enseñanza oficial o reglada de arte gráfico en España, se ubican dentro de las Escuelas de Artes Plásticas y Diseño y de las Facultades de Bellas Artes —pertenecientes éstas últimas, a la Universidad Pública—.
A continuación estudiaremos los tipos de formación que ofrecen ambas instituciones y nos detendremos a analizar las características de sus talleres, tomando como referencia dos instituciones concretas, que nos servirán como modelos de estudio.

El taller de la Escuela de Arte

Aunque varias Escuelas de Arte[541] venían impartiendo enseñanzas en procesos de estampación gráfica de forma no oficial, fue en los últimos años del siglo XX (en 1995), cuando se produjo su regularización a través de la implantación de los estudios profesionales de Técnicas de Grabado y Estampación[542]. Dichos estudios pertenecen a la Familia Profesional de Artes Aplicadas del Libro y se clasifican en: Ciclos de Grado Superior y Ciclos de Grado Medio. Se imparten por docentes pertenecientes al cuerpo de *Maestros de Taller de Artes Plásticas*, en talleres específicos dotados de la maquinaria e instalaciones necesarias, diseñadas para una ratio de alumnos no superior a quince.

---

540 Ver: cap. IV.4.1.

541 Las Escuelas de Artes Plásticas y Diseño constituyen la mayor red de centros de enseñanza artística y dependen de las respectivas Consejerías de Educación de las Administraciones Autonómicas, a excepción de la Escuela de Melilla, que pertenece al Ministerio de Educación y Ciencia y de la Escuela de Art de Rubí, gestionada por el Ayuntamiento de la localidad barcelonesa. Consúltese: <http://www.escuelasdearte.es/centros.htm>

542 Estas enseñanzas (enmarcadas dentro de la Familia Profesional de Artes del Libro), se encuentran reguladas en el Real Decreto 657/96 de 19 de abril y fueron publicadas en el BOE de 14 de mayo de 1996, suponiendo el punto de partida para que las Escuelas las implantaran.

En la tabla que adjuntamos seguidamente (fig. 3), se refleja la relación de Escuelas de Arte donde se imparten dichos estudios, así como los diferentes ciclos que ofertan y su nivel educativo.

CICLO DE GRADO SUPERIOR		CICLOS DE GRADO MEDIO	
CICLO SUPERIOR DE GRABADO Y TÉCNICAS DE ESTAMPACIÓN	CICLO SUPERIOR DE EDICIÓN DE ARTE	CICLO DE GRADO MEDIO DE SERIGRAFÍA ARTÍSTICA	CICLO DE GRADO MEDIO DE GRABADO CALCOGRÁFICO
Escuela de Arte de Almería	Escuela de Arte de Oviedo	Escuela de Arte de Ciudad Real	Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife
Escuela de Arte y Superior de Diseño Llotja de Barcelona		Escuela de Arte de Córdoba	Escuela de Arte de Sevilla
Escuela de Arte de Cádiz		Escuela de Arte de Cuenca	
Escuela de Arte de Granada		Escuela de Arte de Lugo	
Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC. de Pintura de León		Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC. de Pintura de León	
Escuela de Arte de Lugo		Escuela de Arte de Melilla*	
Escuela de Arte de Madrid		Escuela de Arte de Rubí (Barcelona)**	
Escuela de Arte de Oviedo		Escuela de Arte de Sevilla	
Escuela de Arte de Pamplona			
Escuela de Arte Casa de las Torres de Úbeda (Jaén)			
Escuela de Arte de Zaragoza			

* La Escuela de Arte de Melilla está gestionada por el Ministerio de Educación y Ciencia.
** La Escuela de Arte de Rubí está gestionada por el Ayuntamiento de la localidad.

Fig. 3. Relación de los estudios y las Escuelas de Arte que imparten formación especializada en procesos de arte gráfico. Tabla de elaboración propia.

Caso de estudio I: Los talleres de la Escuela de Arte de Pamplona

Entre las dieciocho escuelas que imparten ciclos de técnicas de arte gráfico, hemos elegido —debido a nuestro conocimiento personal desde el papel de docentes—, estudiar las características particulares de los talleres pertenecientes a la Escuela de Arte de Pamplona. Esta Escuela implantó el Ciclo Formativo de Grado Superior de Grabado y Técnicas de Estampación, el curso 1998-1999 —tres años después de su aprobación a nivel nacional—. Dicha formación se desarrolla en dos cursos y consta de un total de 1.950 horas lectivas. En el primer curso se imparten las materias específicas de *Taller de Grabado I* y *Taller de Litografía I*, mientras que en el segundo se imparten como específicas: *Proyectos de Grabado*, *Taller de Grabado II*, *Taller de Litografía II*, *Taller de Serigrafía*, *Proyecto Integrado* y *Técnicas Gráficas Industriales*[543]. Dichas materias se completan con otras genéricas y con la realización de un *Proyecto Final* y una *Fase de Formación Práctica en Empresas* relacionadas con el Ciclo.

A continuación presentamos una tabla con las diferentes materias que se imparten en el Ciclo y su respectiva carga lectiva:

MATERIAS DEL CICLO SUPERIOR DE TÉCNICAS DE GRABADO Y ESTAMPACIÓN			
1º CURSO	HORAS	2º CURSO	HORAS
Taller de Grabado I	224	Taller de Grabado II	156
Taller de Litografía I	128	Taller de Litografía II	130
Técnicas de Expresión: Grabado	192	Taller de Serigrafía	182
Historia del Grabado	128	Proyectos de Grabado	156
Módulo Propio (diseñado por el Centro)	192	Técnicas Gráficas Industriales	104
Formación y Orientación Laboral	96	Proyecto Integrado	52
		Fase de Formación Práctica en Empresas	90
		Proyecto Final	120

Fig. 4. Tabla donde se muestran las materias que se imparten en los Estudios del Ciclo Superior de Técnicas de Grabado y Estampación. Elaboración propia.

543 Las maestras de taller que imparten docencia en el Ciclo, desde el año 2000, son: Asun del Pozo y Kontxesi Vicente.

Descripción de las instalaciones

Los talleres donde se imparten las materias específicas del Ciclo, ocupan prácticamente todo el subsuelo del Centro y se dividen en dos espacios independientes. Por un lado, se encuentra el espacio compuesto por el taller de grabado y litografía, y por otro lado, el espacio con el taller de serigrafía y el de técnicas gráficas industriales[544].

El primero comprende un amplia superficie diáfana dividida en dos áreas contiguas. La primera dedicada al taller de grabado calcográfico, grabado en relieve y artes del libro, y la segunda al taller de litografía.

El área de grabado calcográfico (fig. 5) está equipada con dos tórculos de la casa Azañón, un tórculo Arteina, mesas de trabajo con estantes, mesas de entintado, paneles con herramientas y rodillos, estanterías para tinta y material diverso, dos *calientaplanchas*, una mesa de luz, una cizalla y una guillotina para planchas, una resinadora eléctrica, dos cabinas de ácidos con extracción localizada, una pila grande para enjuagar las planchas, una pila para mojar papel, una pila para el lavado de manos, un *rack* de secado; y una mesa para apilar, secar y prensar estampas.

La zona de procesos de en relieve, comparte las mesas de trabajo y entintado de grabado calcográfico y se compone de una prensa vertical de percusión, un banco de carpintero con cajones de herramienta pequeña (sierras, piedras de afilar, cepillos, etc) y una muela eléctrica.



Fig. 5. Imagen del área de estampación del taller de grabado calcográfico de la Escuela de Arte de Pamplona. 2011.

544 Los dos espacios cuentan con sistema de ventilación general anteriormente descrito, v. IV.3.1.D.

Contigua a esta zona, completa el taller el área dedicada a las artes del libro y la encuadernación, compuesta por mesas y bancos de trabajo, una prensa de encuadernación vertical, una guillotina antigua de encuadernación manual, una cizalla para cartón, dos prensas de encuadernar o *burros*, una hélice de triturado de pasta de papel, una bañera, tanques, formas para la elaboración de papel artesanal, y otros útiles de encuadernación.

El taller de litografía y fotolitografía cuenta con tres prensas de litografía manual de palanca, situadas frente a una larga fila de mesas de entintado; un *rack* de secado, una insoladora de litografía Howson Apolo, y una prensa de pruebas de *offset* eléctrica. Además, hay una pila de graneado de acero inoxidable exenta; una pila de revelado de planchas fotosensibles; mesas de procesado con estanterías para material; mesas de entintado, con almacenamiento inferior para planchas, papel de pruebas, papel de edición; mesas auxiliares para estampación; y una pila de agua de lavado general.
La zona de dibujo y preparación de matrices dispone de mesas de dibujo, una mesa de luz, un armario con material de dibujo, paneles de herramientas (con espátulas, reglas y accesorios), rodillos, cuchillas de diferentes tamaños para las prensas, y estanterías para el almacenamiento de piedras.

Este espacio se completa con un pequeño almacén cerrado, donde se guarda el material fotosensible y otros productos fungibles; y una oficina que se utiliza como «zona limpia», para la manipulación del papel, el prensado y la conservación de estampas. Ésta cuenta con cuatro planeras, tres equipos informáticos, un escáner, una fotocopiadora, una cizalla *Ideal* y hendidora, una pequeña biblioteca, quince asientos y un proyector.

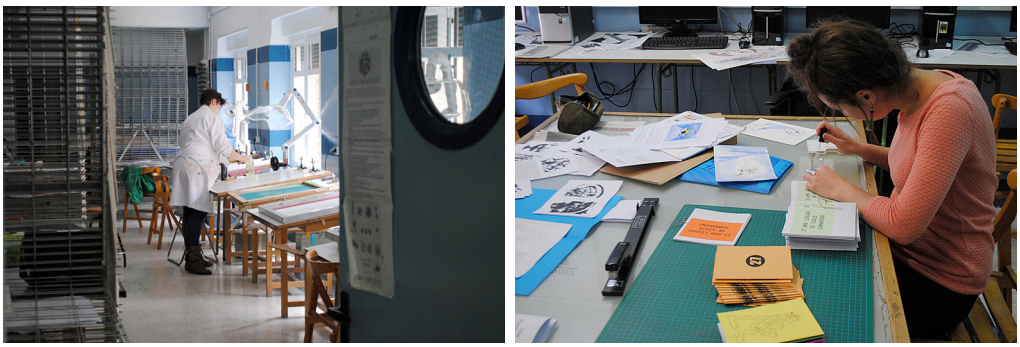


Fig. 6. Alumnos trabajando en el taller de serigrafía y el taller de técnicas gráficas industriales de la Escuela de Arte de Pamplona. 2014.

El segundo espacio del Centro dedicado al ciclo, alberga el taller de serigrafía y el de técnicas gráficas industriales que se ubican también, en el subsuelo de la Escuela (contiguo al espacio anterior, pero en un edificio anexo).

El taller de serigrafía se divide en tres áreas. La primera, corresponde a una antesala compuesta por un almacén de pantallas y estanterías para material guardar fungible, un afilador de racletas y enteladora manual de pantallas. La segunda área, dedicada a la estampación, dispone de quince puestos de trabajo equipados con bisagras; dos grandes mesas centrales de trabajo, cubiertas con cristal; unidades de extracción de gases localizados (para trabajos puntuales con tintas grasas); dos prensas semiautomáticas con aspiración; una pequeña prensa manual con contrapesos, y tres *racks* de secado. El taller cuenta además, con estanterías para tintas y materiales, junto a una mesa de mezcla de tintas y tres mesas de luz (fig. 7).



Fig. 7. Vista del área de estampación del taller de serigrafía de la Escuela de Arte de Pamplona. 2014.

El área de lavado y revelado está equipada con una insoladora, secadora de pantallas, zona de emulsionado, pila de lavado y revelado con luz; manguera de presión; almacenamiento de herramientas y materiales de lavado, emulsionado y revelado; mesa de luz grande; y pila de lavado general con termo de agua caliente.

Finalmente, se encuentra el taller de técnicas gráficas industriales, al cual se accede por el taller de serigrafía. Éste se compone de once equipos informáticos con tratamiento de imágenes digitales; una impresora láser HP *Laserjet* 8100 y una impresora Epson *Inkjet* para fotolitos, Epson *Stylus* 1400, escáner A3 y una gran mesa de luz. Además hay un laboratorio de fotografía analógica, con entrada estanca a la luz, que cuenta con armarios para material fotográfico, zona húmeda con pila para revelado, y cuatro puestos aislados dotados de ampliadoras, dos cámaras tipo *repromáster* y lavaojos de emergencia.

Actividades paralelas

Las clases lectivas se complementan con actividades paralelas programadas por el Ciclo, como son la participación en diferentes certámenes de arte gráfico y en diferentes exposiciones dentro y fuera de la Escuela; así como la visita a talleres de estampación privados, en donde varios de los alumnos completan los estudios con la fase de formación práctica en empresas. Cabe señalar que un buen número de alumnos que han cursado el Ciclo, han llegado a establecer sus propios talleres de estampación (generalmente de forma colectiva), donde acometen su obra e imparten formación.

Finalmente, queremos llamar la atención sobre el alto nivel formativo de estos estudios, el cual se ve reflejado en la alta calidad de algunos de los trabajos presentados como Proyecto Final de Ciclo, muchos de carácter interdisciplinar (fig. 8), así como en la presencia de varios alumnos en distintos certámenes de obra gráfica.



Fig. 8. Estampas pertenecientes a un Proyecto Final del Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación de la Escuela de Arte de Pamplona. Alumno: Crespo Hualde. *El Viaje*. 2011. Litografía y serigrafía.

El taller de la Universidad Pública

Los talleres que imparten enseñanzas de procesos de estampación gráfica dentro de los estudios universitarios[545], pertenecen a las Facultades de Bellas Artes. Éstas comenzaron a impartir la especialidad de Grabado y Técnicas de Estampación con la implantación del plan de estudios de 1982, momento a partir del cual se produjo un cambio significativo en

545 La Universidad pública se caracteriza por ser una institución autónoma, base de generación y transmisión de conocimiento libre de intereses ideológicos, políticos o económicos, que se financia fundamentalmente mediante los recursos públicos administrados por las administraciones autonómicas. Para más información sobre esta Institución, consúltese: GRAU VIDAL Francesc Xavier. Retos y prioridades en el marco de la crisis del primer decenio del siglo XXI. Tarragona. Universitat Rovira i Virgili. 2012. [en línea] [Consulta: 11/04/2015] Disponible en: <http://www2.ulpgc.es/hege/almacen/download/7103/7103247/universidad_publica_espanola__retos_y_prioridades__d_xavier_grau.pdf>

la enseñanza de esta disciplina, anteriormente enfocada a la destreza técnica y al grabado de reproducción.

Actualmente, la totalidad de Facultades de Bellas Artes españolas de carácter público, cuentan con talleres de procedimientos de estampación gráfica. A continuación mostramos una tabla donde se reflejan las localidades españolas donde se ubican dichas facultades, las universidades a las que pertenecen y la fecha de inauguración de los estudios de Bellas Artes (fig. 9).

AÑO INAUGURACIÓN	UNIVERSIDADES	LOCALIDADES
1978	Universidad de Barcelona (UB)	Barcelona
1978	Universidad de La Laguna (ULL)	Santa Cruz de Tenerife
1978	Universidad Complutense de Madrid (UCM)	Madrid
1978	Universidad del País Vasco (UPV/EHU)	Lejona (Vizcaya)
1978	Universidad de Sevilla (US)	Sevilla
1978	Universidad Politécnica de Valencia (UPV)	Valencia
1982	Universidad de Salamanca (USAL)	Salamanca
1986	Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)	Cuenca
1986	Universidad de Granada (UGR)	Granada
1990	Universidad de Vigo (UVIGO)	Pontevedra
1997	Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)	Altea (Alicante)
2002	Universidad de Murcia (UM)	Murcia
2005	Universidad de Málaga (UMA)	Málaga
2006	Universidad de Zaragoza (UNIZAR)	Teruel

Fig. 9. Relación de universidades donde se imparten los Estudios de Grado en Bellas Artes y su ubicación geográfica. Tabla de realización propia.

Caso de estudio II: Los talleres de la Facultad de Bellas Artes de Valencia

Entre las catorce Facultades de Bellas Artes que imparten enseñanzas de Grabado y Técnicas de Estampación, exploraremos —debido al conocimiento personal que tenemos como alumnos del Centro—, los talleres de la Universidad Politécnica de Valencia. Éstos

nos servirán como ejemplo, para abordar el estudio del actual modelo de taller universitario.

Para poder entender mejor el presente de estas enseñanzas, consideramos oportuno repasar brevemente la evolución de la pedagogía de los procedimientos gráficos dentro del marco universitario valenciano (ya que es muy similar a la de otras facultades), y de cómo se pusieron en marcha estos talleres.

La enseñanza de los procedimientos de arte gráfico en Valencia forma parte de los estudios de Bellas Artes desde la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1765, con Manuel Monfort, como director de la sección. En sus primeros años, el estudio de los procesos gráficos tenía un escaso potencial creativo y apenas contemplaba el aprendizaje de la xilografía y la litografía. Ésta última se introdujo en 1877, con Ricardo Franch i Mira como director de la materia, teniendo escasa incidencia en las enseñanzas artísticas[546].

La historia reciente del grabado comenzó en este Centro, tras la Guerra Civil, en 1942, con el catedrático Ernesto Furió, que abogó por un sistema de enseñanza académico anclado en la tradición del grabado calcográfico. En el taller solamente existía un pequeño y viejo tórculo. Los estudios de grabado se repartían en tres cursos, con un aprendizaje lento y riguroso. Durante el primer curso se realizaban calcos con la técnica de buril, reproduciendo pequeñas estampas que tenían como objeto conseguir el dominio de la herramienta en el trazado de diferentes caligrafías lineales. En el segundo curso se llevaban a cabo ejercicios de punta seca, aguafuerte, aguatinta, barniz blando y manera negra. Mientras que en el tercer curso, denominado «grabado original», se partía de dibujos originales, que se grababan en las planchas utilizando las técnicas anteriores y dejando poco margen a la improvisación y la experimentación[547].

En 1974, la cátedra de Furió fue sustituida por Luis Valdés, que se apartó del excesivo academicismo, abriéndose poco a poco a la experimentación y a la utilización de procedimientos como el azúcar, el color o los gofrados, que a su vez fue reemplazada en 1979, por Antonio Tomás, a quién relevó el actual catedrático José Manuel Guillén.

Las estructuras académicas y administrativas de los estudios de Bellas Artes cambiaron en el curso académico 1978-1979, con el paso de las Escuelas Superiores de Bellas Artes a Facultades de Bellas Artes. Esto supuso el establecimiento de un nuevo plan de estudios que reciclaba el modelo de enseñanza adaptando los contenidos a los nuevos cambios

546 Para más información, consúltese la historia de la enseñanza de los estudios de grabado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia en: GUILLÉN RAMÓN, José Manuel. «La enseñanza del Grabado y la Litografía en Valencia» En: *Archivo Gráfico. Grabados, litografías y serigrafías*. Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2003. p. 12.

547 *Ibídem.*

socioculturales. De manera que a las tradicionales especialidades de Pintura y Escultura, se les unieron con el nuevo plan, las de *Dibujo* y *Grabado y Sistemas de Estampación*[548].
La especialidad de Grabado y Sistemas de Estampación contemplaba las cuatro modalidades básicas de la obra gráfica original: Grabado Calcográfico, Xilografía, Serigrafía y Litografía, hecho que significó el reconocimiento académico de estos procedimientos y un giro en la enseñanza de las técnicas gráficas, orientada desde entonces al arte gráfico de creación[549].
Las diferentes materias de esta especialidad se organizaban de la siguiente forma: En el segundo curso se impartía «Técnicas de Reproducción gráfica», una asignatura cuatrimestral obligatoria, de contenidos básicos generales sobre los diferentes sistemas de grabado y estampación, con ejercicios prácticos de grabado calcográfico y grabado en relieve: punta seca, aguafuerte, aguatinta y linografía. En tercer curso, se estudiaba Grabado Calcográfico I, en cuarto Xilografía y Serigrafía, y en quinto, los alumnos cursaban Grabado Calcográfico II y Fotolitografía.
La incorporación de la Facultad a la Universidad Politécnica en 1978, permitió dotar de instalaciones y de medios necesarios a los talleres de xilografía, serigrafía y litografía. Siendo la puesta en marcha de este último taller la más dificultosa, debido en parte, a la falta de apoyo institucional que había tenido la litografía en España, y también a la pérdida de la tradición de la litografía artística en Valencia, que dificultaron encontrar los útiles y herramientas específicos de este taller[550].

Desde 2010, la formación relacionada con la disciplina de arte gráfico se enmarca dentro de los Estudios de Grado en Bellas Artes, pertenecientes al Espacio Europeo de Educación Superior. Las asignaturas dedicadas a la enseñanza de los procedimientos gráficos, tienen carácter optativo y una duración semestral, y se imparten en los módulos tres y cuatro, equivalentes al tercer y cuarto curso del Grado.
En el tercer curso, dentro de la Materia *Talleres de Creación Artística*, existen dos asignaturas de la disciplina de grabado (entre un total de treinta y una a elegir), que son: *Xilografía* y *Grabado Calcográfico* (ambas de 12 créditos ECTS). En el cuarto curso, las asignaturas se enmarcan dentro de la Materia de Formación Específica en *Teoría y Práctica Artística* (entre un total de cuarenta y seis asignaturas a elegir), y son: *Fundamentos del Grabado y de la Impre-*

548 La especialidad de *Grabado y Sistemas de Estampación* apareció publicada en el BOE de 8 de julio de 1982.
549 Véase: GUILLÉN RAMÓN, José Manuel. «La enseñanza... *Op. cit.* p. 14.
550 *Ibídem*.

sión (9 ECTS), *Libro de Artista y Grabado*, *Fotografía y Procesos Gráficos*, *Fotograbado* y *Offsetgrafía* (de 6 ECTS)[551].

Instalaciones

Los talleres se ubican en la primera planta del edificio «B» de la Facultad de Bellas Artes de de la Universidad Politécnica de Valencia. Éstos se dividen en cinco áreas denominadas *laboratorios*, que corresponden a los procedimientos de grabado calcográfico, litografía, serigrafía, xilografía y tipografía.

El laboratorio de Calcografía dispone de dos talleres divididos en dos partes diferenciadas, que permiten minimizar la interferencia entre las actividades que se realizan con máquinas y herramientas de tipo mecánico y las tareas en las que intervienen procesos químicos. Cuenta con siete tórculos, dos prensas verticales, una cizalla de corte hidráulica y una cizalla manual.

El laboratorio de Xilografía dispone de varias áreas diferenciadas; zona seca para el dibujo y la talla de las matrices, zona de entintado y limpieza de planchas, zona de estampación, y zona de tratamiento del papel. Posee una prensa hidráulica, una prensa vertical de husillo, una prensa de encuadernación, una máquina *sacapruebas* de fotograbado, una máquina *sacapruebas* de tipografía (adaptada a xilografía) y un tórculo.



Fig. 10. Imagen del Laboratorio de Tipografía de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

551 Los profesores que dirigen dichas asignaturas son, de acuerdo a su especialidad procesual: José Manuel Guillén (Litografía-*offset*), Fernando Evangelio y Alejandro Rodríguez (Xilografía), Antonio Alcaraz (Tipografía), Ana Tomás (Grabado Calcográfico), Alberto José March y Jonay Nicolás Cogollos (Serigrafía), Amparo Berenguer (Procesos creativos en la gráfica) y Rubén Tortosa (Procesos digitales).

El laboratorio de Tipografía dispone de un espacio aproximado de 100 m^2 (fig. 10), un espacio que permite trabajar en buenas condiciones a un grupo máximo de quince alumnos. El taller cuenta con numerosos caracteres tipográficos en diferentes cuerpos de letra, tanto de plomo como de madera, así como algunos fotograbados antiguos. Dispone de cuatro prensas tipográficas tipo Minerva, tres Supercomodines, cinco chibaletes, una guillotina de papel y una máquina tipográfica de impresión plana Heilderberg.
El laboratorio de Litografía y fotolitografía, cuenta con las siguientes instalaciones y maquinaria: una bancada de graneado de piedras litográficas, una prensa litográfica manual de pedal y aspas Brisset, una prensa litográfica manual de palanca Lecugraf, una prensa litográfica manual de carro deslizante, un prensa de *pruebas offset* manual, una prensa de *pruebas offset* eléctrica, una insoladora, una pila de revelado para planchas de *offset* y un plóter de formato medio.



Fig. 11. Imágenes de Laboratorio de Litografía de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

El laboratorio de Serigrafía está provisto de un armario secado de pantallas, un caballete de emulsión de pantallas, una insoladora de serigrafía, ocho prensas manuales, dos prensas semiautomáticas, dos mesas de retoque y una fotocopiadora.
Completan las instalaciones del Centro, el laboratorio de sistemas fotográficos, equipado con tres *repromáster* y cinco insoladoras plancha.

Actividades paralelas

Además de los cursos lectivos, los profesores del Área de Grabado participan regularmente en proyectos de investigación, organización de cursos, conferencias y exposiciones de selecciones de trabajos de alumnos. Desde el departamento se han planteado numerosas actividades de formación impartidas por especialistas y artistas invitados; entre los que han participado, podemos citar a Joan Barbará, Daniel Manzano, José Fuentes, Don Herberth, Micha Kloth y Rodney Hamon.

Asimismo se han organizado numerosas exposiciones que han servido para promover la obra gráfica como medio de expresión, a través de las muestras de trabajos de alumnos salidos de los talleres, y de profesores del Centro. Algunas de las muestras más relevantes han sido: *Encuentros en el Zócalo* (1993), un proyecto que contó con la participación de numerosos profesores de otros departamentos de la Facultad, que realizaron obra gráfica en los talleres y que se expusieron en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Méjico) y en la Universidad Politécnica de Valencia; o la reciente *Trazo Urbano* (2013), que implicó a veintiún alumnos y profesores de la Facultad y del Centro de Arte y Entorno y a veintiún artistas mejicanos. Ésta última se ha expuesto en diferentes ciudades americanas y en la Facultad de Valencia (fig. 12). Otras interesantes exposiciones han sido: *Grabado japonés contemporáneo*; *Páginas singulares: Libros de artista*; *Libros alternativos: Los otros libros*; *Rodney Hamon & Tamarind Lithographies*; o *Gravats: Impressió-Expresió*.



Fig. 12. Imágenes de la exposición del proyecto *Trazo Urbano* (2013) en la Sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, en 2015.

A estas actividades tenemos que añadir las de investigación. En la actualidad, el Departamento de Dibujo cuenta con un Grupo de Investigación denominado *Grabado y Estampación Grafotserxil,* centrado en el desarrollo de proyectos de obra gráfica original y múltiple; y con el Grupo *Gráfica y Entorno*, que reflexiona en torno a las formas de representación gráfica ligadas al espacio público.

VIII.1.1.2. Talleres de instituciones públicas de gestión provincial

Los talleres institucionales gestionados por las Diputaciones, comprenden diversos formatos que van desde centros culturales, centros de producción artística, museos que cuentan con talleres didácticos, fundaciones públicas[552] y otras instituciones.

552 Los talleres pertenecientes a fundaciones (públicas y privadas) se estudian en el apartado: VIII.1.3.

A continuación trataremos la trayectoria de dos centros pertenecientes a diputaciones, que cuentan con una consolidada trayectoria como talleres formativos: el Centro de Arte y Cultura Contemporánea Arteleku y el Taller Eusebio Sempere.

Centro de Arte y Cultura Contemporánea Arteleku

Como modelo de institución pública dedicada a la formación y a la producción de arte gráfico, queremos detenernos en el estudio del Centro de Arte y Cultura Contemporánea, Arteleku; aún cuando en el momento presente de escribir esta tesis, se encuentra en proceso de transformación[553].

Arteleku abrió sus puertas en 1987, en un edificio recuperado de un antiguo almacén de suministro eléctrico en el barrio de Loiola, en San Sebastián, como un espacio dependiente de la Diputación Foral de Guipúzcoa (Institución que ha sido durante casi tres décadas, única financiadora y promotora del proyecto). El Centro ha sido impulsor de proyectos creativos que abarcan múltiples ámbitos artísticos, como las artes plásticas, el cine o las artes escénicas, y ha desarrollado líneas de aprendizaje y de encuentro dirigidas a artistas, profesionales y ciudadanos interesados en la cultura contemporánea. Las líneas de actuación de Arteleku se canalizan a través de la formación, la investigación, la producción y la exposición de los proyectos realizados en sus instalaciones. Para ello, el Centro cuenta con un completo fondo de documentación especializado en arte contemporáneo, salas multimedia, espacios de cesión temporal y talleres de producción artística. Dentro de éstos tienen un lugar relevante, los talleres de creación gráfica. El taller de litografía de Arteleku fue conformado por el litógrafo Don Herbert, paralelamente a la inauguración del Centro[554]. Desde entonces han pasado por su taller varias generaciones de artistas, a los que Herbert ha transmitido magistralmente su conocimiento y experiencia de las técnicas litográficas artesanales. El otro taller, de serigrafía, se desarrolló paralelamente por Guillermo Chamorro y en él han impartido docencia distintos técnicos especializados que han venido programando continuos seminarios dirigidos, en los últimos años, por Nerea López. Arteleku, ha ofertado además, numerosos cursos de carácter monográfico, impartidos por especialistas como Pepe Albacete o Iñaki Rifaterra, entre otros.

553 El centro Arteleku al que nos referimos aquí, dejo de funcionar en el mes de abril de 2014; aunque los talleres de gráfica permanecieron en el Centro esperando la finalización de la reforma y acondicionamiento de las instalaciones de la Escuela de Arte de Deba, donde se han reubicado en marzo de 2015.

554 Recordemos que Don Herbert había trabajado en el madrileño Grupo Quince (VII.2.1.3.) y posteriormente fundó su taller H&H. (v. VII.3.2.). En 1987, las circunstancias personales le llevaron a San Sebastián, donde se ocuparía intensamente de la docencia en el taller de litografía de Arteleku.
Sus más de cuatro décadas de trabajo le avalan y le convierten en uno de los grandes maestros de la litografía en España. Para mayor información, sobre este destacado litógrafo, consúltese el catálogo de la exposición retrospectiva: VV.AA. Don Herbert. *Mano lenta 1975- 2010*. San Sebastián. Diputación Foral de Guipúzcoa. 2010.

Uno de los mayores alicientes de Arteleku radica en la posibilidad de la utilización libre de los talleres de gráfica, para lo que solicita como requisitos; la presentación de un proyecto artístico, tener conocimientos básicos en los procesos de estampación, y trabajar en las primeras sesiones de trabajo, junto al maestro de taller. El taller aporta la maquinaria necesaria así como los productos básicos a excepción de las tintas y los soportes a estampar, siendo obligatorio facilitar documentación gráfica de las obras realizadas, para conformar una memoria de los proyectos desarrollados en el Centro[555].



Fig. 13. Interior del taller de litografía del centro Arteleku, con el impresor Don Herbert a la derecha de la imagen.

Instalaciones del taller de litografía

El taller dispone de un espacio de 57 m^2 que cuentan con la siguiente maquinaria y características: una prensa litográfica «Peter Van Ginkel» con seis cuchillas de nylon; tres mesas auxiliares para la estampación; estanterías, mesa para papel, cuatro rodillos litográficos (de 40 cm) y su respectivo mueble; herramientas de mano, como pistola de calor, secadores; pila de lavado con termo de 50 litros; y otros materiales de litografía.

Instalaciones del taller de serigrafía

El taller de serigrafía se compone de una superficie de 75 m^2 y dispone de los siguientes elementos: insoladora de fluorescentes ultravioletas con cajonera para secar pantallas (en la parte inferior), alimentación trifásica de 400V, mesa de luz con cajonera metálica para papel, dos mesas grandes para dibujar y trabajar, mesa de estampación con reclaje a pa-

555 En Mayo de 2014, el centro Arteleku ha estrenado sede en el convento de Santa Teresa, situado en el Casco Viejo de San Sebastián. El nuevo espacio cuenta con una superficie de 1.800 m2, distribuidos en varias alturas y edificios. Una arquitectura compleja que dibuja, un patio interior, un claustro y multitud de salas, además de un espacio multiusos para las actividades abiertas al público. La complejidad de la nueva sede ha sido motivo de que la Diputación apostase por trasladar los talleres de Serigrafía y Litografía, a la Escuela de Arte de Deba (perteneciente también a la Diputación Provincial de Guipúzcoa). Para más información, véase CHÁVARRI, Inés P. «Arteleku se despide de su sede bajo la sombra de los años dorados» En: *El País*. San Sebastián 11/05/2014. [En línea][Fecha de Consulta: 24/09/2014] Disponible en: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/11/paisvasco/1399827372_139175.html>

lanca, cinco mesas de madera inclinadas con brazos para sujetar pantallas; y mesa auxiliar con ruedas, para papel y tintas.

La zona de lavado consta de: una pila de revelado (1,70 x 0,60 m) y pila de lavado (2,05 x 0,45 m); un compresor de agua para la limpieza de pantallas, mesa de cristal para preparación de tintas, estanterías de metal con puertas de cristal para guardar tintas y fungibles, dos *racks* de secado, horno de alta cocción, equipo informático con ordenador e impresora, pantallas de aluminio, herramientas de mano: racletas de metal y madera, raederas de acero inoxidable, pistolas de aire caliente, y pila con termo eléctrico de 50 litros. Además dispone de tintas, colas, disolventes, emulsión y otros materiales fungibles.

Ambos talleres cuentan con renovación de aire mediante; un extractor, un ventilador, dos laterales de tubería y cajón de filtrado (fig.14).

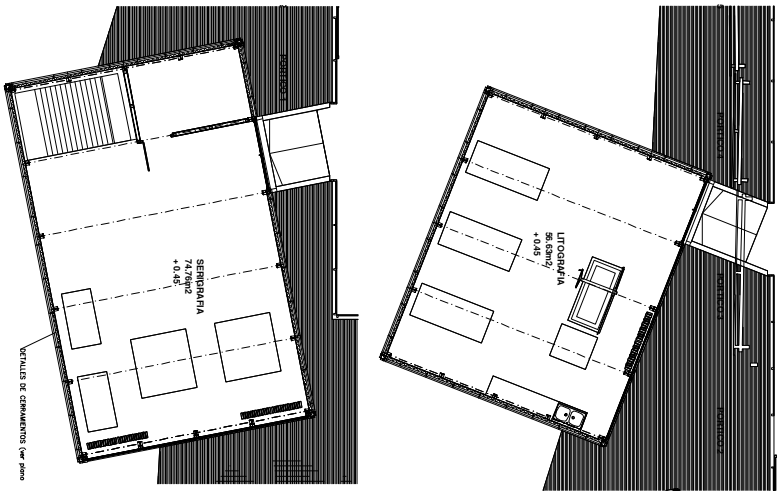


Fig. 14. Planos de los talleres de serigrafía y litografía del centro Arteleku, en San Sebastián.

El Taller Eusebio Sempere de Alicante

Otro de los centros auspiciados por una diputación, es el taller de Grabado Eusebio Sempere, perteneciente al Instituto Alicantino de la Cultura Gil Albert. Este taller se inauguró en 1984, en la entonces Fundación Pública Cátedra de Arte Cinético e Investigación Visual, pasando a denominarse en mayo de 1985, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual. Desde su creación y hasta el 2008, estuvo ubicado en la calle Tucumán nº 18 de Alicante y funcionaba como centro de formación que impartía cursos de grabado, y como taller de producción, donde los artistas acudían a trabajar en su obra. En 2013, tras un periodo de cambios y reformas, el taller reanudó su actividad en

la calle Virgen de África nº 2 de Alicante, bajo el nombre de Taller de Grabado Eusebio Sempere, orientándose exclusivamente a la formación, a través de cursos de carácter monográfico programados por el Departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere.

Los cursos o talleres contemplan diferentes niveles de aprendizaje, desde la iniciación hasta la especialización en una técnica específica. Se desarrollan en torno a las 45 horas y generalmente son gratuitos, teniendo que aportar los asistentes solamente los materiales.

El alumnado es heterogéneo y está conformado por artistas plásticos, grabadores, licenciados, estudiantes de bellas artes y personas interesadas en aprender los procesos técnicos.

Los docentes que han participado son muy numerosos e incluyen a artistas, investigadores y catedráticos de universidades, como de José Fuentes, Alfonso Saura, Michel Coeymans, Vicente Quiles, José Hernández, Pepa Ferrández, Fernando Chapín, Alfonso Sanchez Luna, José Manuel Guillén, Manuel Balaguer y Susana Guerrero, entre otros.



Fig. 15. Imágenes del taller Eusebio Sempere, en Alicante. 2013.

Instalaciones

El taller está especializado en grabado y serigrafía, aunque además del arte gráfico, el espacio acoge talleres de otras disciplinas como la pintura, cerámica, escultura, fotografía, textil, o la ilustración. El taller dispone de dos tórculos de estampación, (uno, con medidas de pletina de 70 x 120 cm y otro, de formato más reducido); y tiene un aforo limitado para quince alumnos.

Ocasionalmente, los resultados de los talleres se han mostrado a través de exposiciones colectivas, organizadas por el Instituto Alicantino de la Cultura, y mediante la publicación de un catálogo.

VIII.1.1.3. Talleres de instituciones públicas de administración local. Las Universidades Populares y los centros municipales

La oferta formativa pública de las Universidades Populares y otras instituciones locales, están generalmente enfocados a un público aficionado que desea formarse y practicar las distintas técnicas gráficas, dentro del ámbito no profesional y en un taller colectivo. Suele tratarse de formación económicamente muy asequible y relativamente personalizada, en la que el docente se adapta a los distintos niveles y necesidades respetando la singularidad de cada alumno.
Estas instituciones suelen ofrecer cursos de larga duración, monográficos impartidos por distintos profesionales, y en algunos casos, funcionan como talleres abiertos donde los usuarios con conocimientos, acuden a producir obra gráfica.
En cuanto a su emplazamiento, estos talleres se ubican generalmente en locales que son propiedad de los ayuntamientos, aunque también pueden ser talleres profesionales de particulares o talleres de escuelas, que son alquilados por el municipio para ofertar sus cursos.

Las Universidades Populares son centros municipales de educación para adultos, que tienen como objetivo promover el desarrollo cultural y educativo de los ciudadanos, impulsando la participación social[556]. Se desarrollan en distintas localidades españolas y dependen de ayuntamientos u otras instancias públicas. Cuentan con una amplia oferta formativa que incluye por ejemplo, la formación musical, los talleres literarios, los idiomas, la formación física, talleres sobre medioambiente, cursos de historia y talleres relacionados con las Bellas Artes. Éstos comprenden talleres de pintura, fotografía, escultura y técnicas de grabado y estampación, entre muchos otros. Los cursos están dirigidos por especialistas profesionales que atienden a un público heterogéneo, que abarca un amplio abanico de edades y profesiones.

Entre las Universidades Populares que cuentan con talleres de formación en procesos de arte gráfico, queremos destacar la Universidad Popular de Gijón porque además de ser una de las pioneras que se fundaron en España —en 1902—, destaca por su largo compromiso con la enseñanza del grabado, y por su amplia oferta formativa. El taller está ubicado en el Centro de Cultura «Antiguo Instituto», dentro del Casco Histórico de Gijón, y mantiene, desde su inauguración en 1981, una intensa actividad que cuenta con

556 Para más información sobre las UU.PP., consúltese: MADRID, Mª Juana «Las Universidades Populares y la Educación de Adultos» En: *Pedagogía Social: revista interuniversitaria.* Murcia. Universidad de Murcia. 1994.

muy buena acogida entre el público, gracias en gran medida, a la participación de los artistas-grabadores que han participado como docentes. Entre éstos se encuentran Fernando Redruello, Julio Castaño y durante los últimos siete años, la grabadora Marta Fermín[557].
Habiendo consultado las actividades programadas para el curso que comienza en febrero de 2014, hallamos la oferta de cinco talleres dedicados a las técnicas de estampación gráfica, variados en cuanto a técnicas y niveles: *Técnicas de grabado y estampación: iniciación, Grabado con técnicas experimentales, Taller avanzado de grabado experimental, Técnicas litográficas: iniciación* y *Reciclaje artístico aplicado al grabado*. Esta propuesta nos resulta llamativa valorando el contexto en el que se ubica (el de una ciudad por debajo de los 300.000 habitantes), en donde el interés por la obra gráfica se percibe en la convivencia con otros talleres anteriormente citados, como Litografía Viña o Corredoira Gráfica.
Laura Rodríguez Noval, la actual docente y maestra de taller, describe el Centro como: «...una institución que da opciones educativas que no hay en ningún otro sitio: buenas instalaciones, buenos precios y buen ambiente, para todos los públicos y con una variedad de temáticas que solo hay aquí»[558].
Estas condiciones hacen del taller de la Universidad Popular una opción muy apreciada para formarse y para ampliar conocimientos en la gráfica, que muchas veces tienen continuidad en otros espacios de la ciudad.
La calidad de los talleres de la Universidad Popular de Gijón, se ve reflejada en las exposiciones individuales y colectivas que organiza el Centro, así como en la selección de varias estampas procedentes del taller, en certámenes como el de Jóvenes Creadores de la Calcografía Nacional.

Dentro de la programación de talleres de la Universidad Popular de la Concejalía de Cultura de la localidad madrileña de Rivas Vaciamadrid, se encuentra desde 1999, el Taller Municipal de Grabado de Rivas Vaciamadrid, dirigido desde sus comienzos por José Luis Kuevas. Este espacio sito en el Centro Cultural Federico García Lorca del Municipio, está enfocado a la enseñanza del grabado calcográfico, el grabado en relieve, la litografía en plancha y la serigrafía. Se caracteriza por ser un taller muy activo y dinámico, que además del curso de larga duración, ha venido ofertando desde 2005, interesantes monográficos impartidos por reconocidos especialistas en las materias. Algunos ejemplos son: *Taller de litografía,* impartido por Miriam Cantera (del taller El mono de la tinta); *Xilografía y Linograbado,* por Luis Cabrera (del taller de la Casa de la Moneda); *Papel artesanal y papel de artista,*

557 Marta Fermín es actualmente directora del Centro de Estampación artística Litografía Viña de Gijón; v. cap. VII.3.2. (dentro del apartado dedicado al Principado de Asturias) y directorio anexo (tomo II).

558 RODRÍGUEZ NOVAL, Laura, en: *UNIVERSIDAD POPULAR GIJÓN*. Gijón. 2014. [En línea][Consulta: 21/4/2015] Disponible en:<https://universidadpopularxixon.wordpress.com/tag/grabado/>

por Juan Manuel Barbé (del taller papelero Eskulan); *Grabado entrelazado*, por el artista Hugo Wirz; *Técnicas Aditivas* por Paco Mora (del taller PMP Grafix); *El Papel japonés el origen y su estampación,* por Noni Lazaga; *Serigrafía* dirigido por el serígrafo Christian M. Walter; o los cursos de grabado calcográfico dirigidos por Rafael R. de Rivera (del taller Alburquerque 5).

El Taller de Rivas ha emprendido además, proyectos colectivos de *arte gráfico público* realizados con apisonadora, e instalaciones como *14 palabras Madrid 11M* —en homenaje a las víctimas del 11M—.

El taller ha organizado numerosas exposiciones por diferentes localidades españolas, además de haber tenido presencia en ferias como ESTAMPA (en el *stand* del Ayuntamiento de Rivas Vaciamadrid) durante seis ediciones (2001-2007), donde se han presentado las carpetas de estampas de los alumnos del taller, así como obra reciente de un nutrido grupo de artistas invitados.

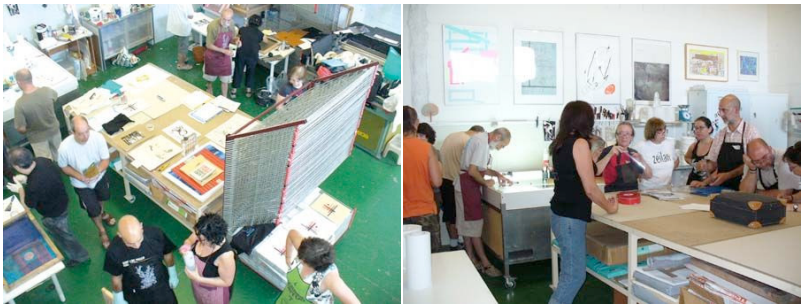


Fig. 16. Imágenes del Taller de Grabado de Rivas Vaciamadrid, ubicado en el Centro Cultural Federico García Lorca.

Otros talleres pertenecientes a Universidades Populares que desarrollan formación en técnicas gráficas de estampación, son: el de la UP de Alcobendas, creado en 1995 y dirigido por Roberto Delgado; el de la UP de Lleida, creado en 1990 e impartido en L'Escola d'art Municipal Leandre Cristòfol de Lleida, el de la UP de San Clemente en Cuenca, en el Museo de Obra Gráfica de la Fundación Antonio Pérez; el Taller de la UP de Alcorcón, o el de la UP de Plasencia, entre otros muchos.

* * * *

Además de las Universidades Populares, existen otras propuestas municipales de carácter público que aunque gozan de menos autonomía que las anteriores, ofrecen una formación de características similares; se trata de talleres de técnicas gráficas que se imparten en

locales de ayuntamientos, centros culturales o escuelas, normalmente en horario nocturno. Estos espacios, que comenzaron a florecer en el último cuarto de siglo XX, y se caracterizan por promover la interacción entre diferentes manifestaciones culturales, para lo que suelen estar dotados de diversos locales donde se imparten talleres, exposiciones y otras actividades culturales[559].
Son muchos los municipios que ofertan estos talleres, por lo que solamente trataremos algunos que consideramos relevantes, debido a las características de sus instalaciones y a su presencia en exposiciones y distintos certámenes de arte gráfico.

Uno de los mejores dotados, es el taller de la Escuela Municipal de Arte Gráfico de Santa Cruz de Tenerife, fundado en 1983 en el Centro de Arte La Recova, propiedad de Ayuntamiento de la localidad. El taller está dirigido por el artista belga Alfonso Mertens y cuenta con Manuel Arias como maestro de taller. Oferta cursos de iniciación, avanzados y cursos monográficos, y funciona también como espacio abierto donde pueden acceder personas de diversos perfiles para adquirir conocimientos y desarrollar su obra. A menudo acuden a trabajar, estudiantes provenientes de la Facultad de Bellas Artes de La Laguna, que emplean las instalaciones para ampliar el desarrollo de sus trabajos y realizar pequeñas ediciones. El acceso al taller funciona mediante el pago de cuotas bimensuales de 65 €, habiendo una tarifa reducida de 48 €, para jóvenes y jubilados.
El taller está provisto de unas completas instalaciones para técnicas calcográficas, xilográficas y litográficas (en piedra y plancha), para lo que cuenta con la siguiente maquinaria: una prensa calcográfica con motor Humbolt, una prensa calcográfica con motor de gran formato Magnum y una prensa MAAD, una prensa xilográfica Typo France, una prensa francesa tipo Voirin, una prensa de estampación litográfica indirecta para piedra, prensa de pruebas de *offset,* insoladora para planchas de fotolitografía, estantería vertical para piedras litográficas, insoladora, *calientaplanchas*, caja de resinas, instalación para la electrólisis, mesas de entintado y de dibujo, mesas de luz, etc.

Otro centro municipal de larga trayectoria, es el Taller de Grabado de la Casa de Cultura de Fuengirola. Lleva más de veinticinco años impartiendo cursos de técnicas de grabado y por sus instalaciones han pasado cientos de usuarios interesados. Actualmente está dirigido por el profesor José María Córdoba y dispone de dos prensas calcográficas así como

559 Para más información sobre diferentes espacios culturales, consúltese: CERROLAZA, Silvia. *Los Museos sin Edificio. Estudio de caso práctico. El museo riojano de arte contemporáneo MURAC de 2006 a 2013*. Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche. Facultad de Bellas Artes. 2015 p. 51. Dirigida por Teresa Marín.

de los medios necesarios para la práctica del grabado calcográfico y el grabado en relieve (fig. 17).



Fig. 17. Imágenes del taller de Grabado de la Casa de Cultura de Fuengirola.

Otros talleres municipales de esta categoría, son: el Taller de Grabado de L´Escola Municipal d´Art Sant Joan Despí en Barcelona, L´Escola-Taller dArt i Disseny de Tarragona, que ofrece cursos monográficos de litografía, serigrafía, grabado calcográfico, xilografía y técnicas aditivas; la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Las Rozas, que ofrece desde 2007 un ciclo de enseñanza no oficial de artes gráficas de tres cursos de duración; el Taller de Grabado del Ayuntamiento del Escorial, dirigido por María Expósito; y el Taller del Centro Cultural Villa de Barajas, coordinado por Elena Jiménez.

VIII.1.2. Talleres de asociaciones

Anteriormente habíamos definido el concepto de asociación como forma jurídica[560]. Recordemos brevemente que se trata de un colectivo que se agrupa para llevar a cabo una actividad sin ánimo de lucro. Este tipo de titularidad está muy presente en la mayoría de talleres colectivos que habíamos abordado en el estudio de modelos internacionales (dentro del capítulo VI), formados por varios artistas, que se reúnen para compartir proyectos, instalaciones, gastos de alquiler y materiales, trabajando al mismo tiempo en comunidad. Los talleres de asociaciones suelen utilizarse para diversas finalidades, como son: la producción de obra propia, el alquiler de sus instalaciones al público, el asesoramiento a artistas que quieren trabajar en colaboración con un técnico impresor, y en muchos casos, también para ofrecer cursos formativos.

560 Ver: cap. IV.4.2.2.

Sus miembros pagan cuotas (generalmente anuales o mensuales) por tener acceso al taller, pudiendo o no, compartir responsabilidades en las tareas. En cuanto a la organización y planificación del espacio, ésta se corresponde con la del taller de un centro docente[561] adaptada al número de usuarios.

En España, hay un considerable número de talleres que, dedicados a la formación, se amparan bajo la forma jurídica de Asociación. Citamos como ejemplos, la Asociación de Grabadores Artísticos de Coslada, la Asociación *el Jardinico* (Centro Murciano del Grabado y la Estampa Contemporánea) fundada en 2000 en Caravaca de la Cruz (Murcia)[562]; la Asociación PMP Grafix de Albacete (Centro Castellano Manchego del Papel y las Artes del Libro), formada en Albacete en 2009; la Asociación de Grabadores de Valladolid fundada en 2012; o el Centre Internacional de Gravat Xalubinia. A continuación proponemos explorar la trayectoria de éste último.

VIII.1.2.1. El Centre Internacional de Gravat Xalubinia-Menorca

El actual Centre Internacional de Gravat Xalubinia-Menorca se originó a partir del desaparecido taller homónimo, creado en 1991, en la localidad granadina de Salobreña, por los artistas Pere Pons y Ángel Ramazzi. Sus objetivos fundacionales se basaban en la difusión y la enseñanza del grabado; la investigación de nuevas técnicas y procedimientos la edición de obra gráfica y libros de artista; y el apoyo a creadores noveles.

Este taller se significó gracias a sus cursos personalizados que atrajeron a alumnos de variada procedencia y formación, y gracias también, a la labor investigadora de Pons y Ramazzi que les condujo a la publicación en 1992, de un nuevo procedimiento de grabado calcográfico: la *cromoplaxgrafía*, basada en la estampación a color a partir de una única plancha de hierro. En cuanto a producción gráfica, fue destacable la edición de la carpeta de estampas: *El grabado, un arte compartido*, en la que participaron, además de los integrantes del taller, Dimitri Papagueorguiu y los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Granada, J. C. Ramos Guadix y Jesús Conde. En 1998, el taller se trasladó a Motril donde continuó hasta el fallecimiento de Ramazzi en 2003. Un año después, Pons se asoció a los artistas Natalia Tamayo y José María Cáceres, creando en 2005, en el Albayzín de Grana-

561 Revísense las características del Taller de Centro Docente en la clasificación de talleres realizada por Tamarind Institute, v. IV.1.3.

562 El Centro Murciano del Grabado y la Estampa Contemporánea está dirigido por el artista Carmelo Rubio. Aunque comenzó como una Asociación enfocada a la formación y a la producción, se vio obligada a cesar la oferta de cursos (debido a la crisis económica), y ahora trabaja como un taller abierto que cuenta con un número de unos ciento treinta socios que acuden con distinta frecuencia a producir obra en sus completas instalaciones, que incluyen taller de grabado calcográfico, grabado en relieve y serigrafía. Información obtenida a partir de la comunicación personal con uno de sus socios fundadores.

da, un centro de grabado de proyección internacional, a partir del ideario del primer taller Xalubinia.



Fig. 18. Pere Pons (izq.) en uno de los cursos del Taller Xalubinia en Alaior (Menorca), *circa* 2009.

En 2007, durante una exposición organizada por el taller en Menorca, los integrantes de Xalubinia presentaron a las instituciones públicas un plan para la creación del Centro Internacional del Grabado en la isla, que contó con una excelente acogida y el apoyo económico del Consell Insular de Menorca. Esta ayuda les posibilitó la instalación del taller en la localidad menorquina de Alaior, que se inauguraría en 2008[563].

Cursos y actividades

Durante su trayectoria en la isla, la Asociación se ha orientado a la enseñanza de las técnicas del grabado, la producción de proyectos de obra gráfica (en colaboración con artistas), y la programación de exposiciones dentro y fuera del taller.

Su principal actividad es la formación, que incluye cursos regulares continuados, para público adulto e infantil; cursos de introducción a los procesos de estampación gráfica, y cursos monográficos que se celebran cada verano, impartidos por técnicos impresores y artistas internacionales, como el de *Monotipo* por el artista argentino Miguel Ángel Carini, o el de *Linograbado,* por el francés Jacques Moiroud.

Paralelamente al ejercicio docente, el Centro se perfila como un espacio de encuentro propicio para la producción de proyectos de artistas en residencia, para la investigación y desarrollo de técnicas innovadoras, y para la edición de obra gráfica original. Se han editado hasta el momento, tres libros de artista y catorce carpetas de grabado. La edición, unida a la tareas de exposición y venta de estampas a través de la galería del Centro, ha redundado en la promoción de los artistas presentados. Destacamos como ejemplo, las

563 Para más información, léase: «Variaciones de Taller». En: *Exposición en el Centro de Cultura Contemporánea.* Granada. Universidad de Granada. Marzo de 2011 [en línea][Consulta: 10/06/2014] Disponible en: <gr.es/pages/AgendaCultural/*/ficha/variaciones-de-taller>

tres exposiciones internacionales de obra gráfica que han sido fundamentales para proyectar el trabajo del Taller y de varios creadores en el exterior.



Fig. 19. Panorámica del taller y de uno de los cursos impartidos en el Centre Internacional de Gravat Xalubinia, en Alaior (Menorca).

Instalaciones

El taller está situado en un antiguo colegio rehabilitado y dispone de una superficie diáfana de trabajo de 150 m², que incluye las herramientas y medios para desarrollar las clases, los seminarios, y el desarrollo de proyectos artísticos. Cuenta con instalaciones para la práctica de grabado calcográfico, grabado en relieve y procesos fotográficos. Dispone además, de dos largas filas de mesas de trabajo, mesas de entintado, mesas de luz, planeras, estanterías, tres prensas calcográficas (la mayor de 200 x 105 cm), una resinadora, dos *calientaplanchas*, un equipo para grabado electrolítico, un armario para mordientes, dos prensas verticales, un cuarto de oscuro para revelado fotográfico y fotograbado, y un taller de madera y metal. Este espacio se complementa con una amplia galería para exposiciones.

VIII.1.3. Talleres de fundaciones

Páginas atrás[564], definíamos la forma jurídica de una fundación, como una organización dotada de personalidad jurídica, caracterizada por perseguir, sin ánimo de lucro, fines de interés general a favor de un colectivo genérico de beneficiarios.

En el caso de los talleres de arte gráfico, encontramos que la mayoría de los pertenecientes a fundaciones están basados en el legado de un artista y promueven el estudio, la prác-

564 Véanse las características de las fundaciones en el cap. IV.4.2.3.

tica y la promoción de la gráfica, guiándose por la voluntad de sus fundadores y difundiendo su obra.

Este tipo de fundaciones pueden tener una gestión pública o privada. Dentro del ámbito público, puede tratarse de fundaciones municipales como la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (perteneciente a la ciudad de Palma); y la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo (gestionada por el Ayuntamiento de Marbella); o autonómicas como la Fundación Fuendetodos-Goya (perteneciente a la Diputación de Aragón). También existen fundaciones de carácter privado como la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos(CIEC). A continuación exploraremos como ejemplos, los talleres de la Fundació Pilar i Joan Miró, la Fundación CIEC y la Fundación Fuendetodos-Goya.

VIII.1.3.1. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca

La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca surgió de la donación, en 1981, del artista y su familia a la ciudad de Palma, de *Son Boter*, una propiedad del siglo XVIII con vistas al mar, que incluía los cuatro talleres en los que Miró (1893-1993) había trabajado desde 1956, hasta su fallecimiento; con la intención de que se convirtieran en estímulo para las futuras generaciones de artistas.

En 1992, se reforzaba el conjunto inicial de la donación, con un nuevo edificio diseñado por Rafael Moneo que se añadía al taller de pintura de Josep Lluís Sert y a los talleres y a la casa de *Son Boter*; configurando la actual Fundación.



Fig. 20. Joan Miró trabajando en su taller de Son Boter en Mallorca, *circa* 1980 (antes de que se convirtiese, en 1981, en la actual Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca).

Desde su inauguración, los talleres de la Fundación han tratado de buscar el equilibrio entre la memoria y la innovación, mediante el respeto hacia las técnicas gráficas tradicionales y el afán de contemporaneidad, potenciando la investigación y experimentación, así como el carácter colectivo del trabajo y el respeto por el trabajo en colaboración, que caracterizaron la actitud del artista.

Instalaciones y funcionamiento de los talleres

Las instalaciones de los talleres de litografía y grabado donde Miró trabajó junto al grabador Joan Barbarà y al litógrafo Damià Caus, se conformaron a finales de los años setenta adosados a la casona de *Son Boter*; y se conservan prácticamente como el artista los dejó (aún sigue en funcionamiento, la prensa litográfica que fuera obsequio de su amigo y editor Aimé Maeght)[565].

Con el tiempo se les fueron añadiendo, las instalaciones necesarias para disponer de un taller de serigrafía y los equipos de impresión digital, así como el instrumental para trabajar con los nuevos procesos de fotograbado en planchas de polímero y otras impresiones digitales sobre soportes alternativos, como la madera, el aluminio, la tela, el acetato, etc.

Desde 1999, los talleres cuentan con el artista y grabador Julio León[566], como técnico maestro de taller y están equipados con los medios y maquinaria que describimos a continuación.

El taller de Grabado cuenta con un tórculo eléctrico Ribes con platina de 200 x 105 cm, resinadora, *calientaplanchas* de 70 x 100 cm, y otros materiales complementarios como *rack* de secado, planeras, mesas de trabajo, rodillos, mordientes, material de dibujo y preparación de planchas y tintas de la casa Charbonell.

El taller de Litografía dispone de una prensa *offset* plana de pruebas de la casa Europroof (con medida máxima de impresión de 73 x 100 cm); una prensa litográfica manual (de 60 x 80 cm); rodillos de caucho; una veintena de piedras litográficas de medidas variadas; así como productos necesarios para el proceso litográfico sobre piedras y planchas de cinc y aluminio para *offset*: revelador de planchas, ácidos, tintas de las casas Sakata GSL, Tipolit y Graphic Chemical.

El taller de Serigrafía se compone de una prensa neumática para serigrafía, una insoladora de pantallas y planchas Sermesec, con una medida útil 90 x 110 cm; máquina para impresión plana con aspiración y reglaje de palanca Serimec, con una medida de la platina de 70

565 Tal y como refleja la página web de la Fundación, parece muy probable que la prensa litográfica se instalara en el otoño de 1975. Véase: FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA. Miró Palma de Mallorca. [en línea] [Consulta: 02/06/2014] Disponible en: <http://miro.palmademallorca.es/pagina.php?Cod_fam=12>

566 El artista e impresor Julio León dirige además, su propio taller: el Taller de Gravat Torculari, situado en la localidad mallorquina de Algaida; v. Directorio anexo (tomo II).

x 100 cm, *racks* de secado, pantallas, racletas, tintas de la casa Unico (de base acuosa), así como los productos necesarios para la elaboración de pantallas e impresión serigráfica. El taller de impresión digital está dotado de cuatro equipos informáticos Apple, tabletas gráficas, Impresora-fotocopiadora-escáner Canon *ImageRunner Advance* C5, impresora-Plotter Epson *Stylus Pro* 9900, software de tratamiento de imágenes y acceso a Wifi. Completan las instalaciones, otros equipos comunes, como una plancha de transferencia térmica Firsan de formato A-3, guillotina de papel Ideal de 80 x 110 cm, fotocopiadora/ impresora color DINA A3, video-proyector y medios audiovisuales.

Además de la programación de cursos, la Fundación alquila estas instalaciones que funcionan como talleres abiertos para la producción de obra gráfica. Las tarifas de alquiler incluyen espacios, maquinaria y materiales básicos. Como referencia apuntamos, que la sesión de trabajo de una jornada de siete horas en el taller importa alrededor de 20 €; la de una semana, unos 60 €; y la de un mes, alrededor de los 380 €[567].

Cursos y actividades paralelas

Las instalaciones descritas, se llenan cada verano de numerosos artistas venidos de todo el mundo para participar en los cursos de obra gráfica que han venido celebrándose desde 1994. Los primeros talleres formativos estaban especializados en grabado calcográfico, y con el transcurso de los años, fueron añadiéndose las distintas disciplinas presentes en la obra seriada de Miró.

Uno de los rasgos definitorios de los cursos de la Fundación, es su universalidad, que se percibe en los artistas y técnicos foráneos que se han acercado a trabajar a los talleres. Javier Blas hablaba así de la actitud de intercambio cultural que se respira en los talleres:

> [...] la posición geográfica periférica y esencialmente mediterránea de la Fundación ha favorecido ese intercambio cultural y la permeabilidad de ideas. Este hecho imprime carácter, porque es una cualidad poco frecuente [...].
> Las señas de identidad se construyen a partir del conocimiento de otras realidades y de la confrontación de opiniones en condición de igualdad. Esto lo ha sabido hacer muy bien la Fundación, y la programación de sus talleres es un ejemplo modélico al respecto.[568]

La mayoría de talleres de obra gráfica se desarrollan durante una semana y reúnen en torno a una docena de artistas. Su programación se ha ido modelando con el tiempo y actualmente comprende desde las técnicas más tradicionales, a las últimas tecnologías digita-

567 Las tarifas de alquiler de instalaciones pueden consultarse en la página web de la Fundación. Véase: *FUNDACIÓ PILAR I MIRÓ... Op. cit.*

568 BLAS, Javier. «Entrevista con Javier Blas. Por Julio León, Joan Oliver y Jaume Reus». En: *Els tallers de Joan Miró: Un desig que ara compleix deu anys*. Palma de Mallorca. Fundació Pilar i Joan Miró. 2004, pp. 32-33.

les. Entre los talleres que se han celebrado el último lustro, destacamos solamente por dejar una pequeña muestra, el de *Gráfica experimental en serigrafía*, impartido por Cecilia Segura; *Método de transferencia con tintas offset* por Santiago Serrano; *Manera negra,* impartido por Masataka Kuroyanagi; *Taller de platino-cromía* por Carlos Barrantes; *Fotograbado sobre polímero. La imagen fotográfica en el grabado contemporáneo,* impartido por Juan Lara; *Punto de fuga: gráficas de campo expandido* por Alicia Candiani; *Grabado y técnicas directas sobre cobre y plástico*, por Jordi Rosés y Pilar Lloret; *Xilografías sobre troncos y a gran formato*, dirigido por Wolfgang Folmer (fig. 21c); *y El papel y la filigrana, el dibujo como marca al agua,* por Victòria Rabal (fig. 21b).

La importante tarea docente del Centro fue reconocida en 2001, por la Calcografía Nacional, con la concesión del Premio Nacional de Grabado por su labor en el desarrollo del arte gráfico.



Fig. 21. Imágenes de distintas ediciones de los talleres de Obra Gráfica de verano celebrados en la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca (a,b,c).

La Fundación promueve internacionalmente las Becas Pilar Juncosa, que incluyen ayudas para participar en los talleres de formación de obra gráfica; otras actividades son los proyectos de educación y las becas de formación artística en distintos centros como, la residencia en la Casa de Velázquez[569] y en The Slade School of Fine Arts de Londres; así como la prestigiosa beca anual, Pilar Juncosa y Sotheby´s para el desarrollo de un proyecto artístico relacionado con el arte seriado y la obra múltiple.

569 Más adelante trataremos la residencia de esta institución francesa; v. VIII.3.2.

Las instalaciones de los talleres se complementan con un espacio expositivo —*Espai Zero*—, donde los artistas que han obtenido alguna de las becas de experimentación, creación u otra mención, tienen la oportunidad de mostrar el trabajo realizado. Además han expuesto otros creadores que han sido invitados a desarrollar proyectos en los talleres como por ejemplo, Fernando Bellver y Joan Cruspinera; y otros que no han trabajado en el Centro, como Juan Martínez Moro y Jesús Pastor. Tanto las ediciones anuales que producen los talleres del Centro, así como sus convocatorias artísticas, pueden contemplarse anualmente, desde 2000, en la feria de Arte Múltiple, ESTAMPA.

Los talleres de la Fundació Pilar i Joan Miró han abierto sus espacios a artistas e impresores procedentes de centros internacionales de gran tradición gráfica, como son El Taller Experimental de Gráfica de La Habana[570], el Printmakers Workshop de Edimburgo[571], el Frans Masereel Centrum[572], Milton Keynes o los talleres de Joan Barbarà y Arteleku, con el maestro litográfico Don Herbert, entre otros. Estas colaboraciones ponen nuevamente de manifiesto el carácter universal de la Fundación, y la sitúan como uno de los centros más atractivos y universales de nuestro país en torno a la obra gráfica.

VIII.1.3.2. Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. CIEC

La Fundación CIEC —Centro Internacional de la Estampa Contemporánea— fue creada el l7 de abril de 1997, en la localidad coruñesa de Betanzos, con el objeto de promocionar y difundir el arte gráfico. El CIEC, surgió de la iniciativa del artista Jesús Núñez (1927), oriundo de dicha localidad, como la culminación de los cursos internacionales de verano *Gráfica* que se venían celebrando anualmente desde dieciséis años atrás[573].
El CIEC es una Fundación de carácter privado cuyo principal apoyo financiero proviene de su fundador, quien también cuenta con el respaldo de numerosas instituciones públicas (como el Ayuntamiento de Betanzos, la Diputación de La Coruña, la Xunta de Galicia y el Ministerio de Cultura), y de patrocinios privados, además de las cuotas de los alumnos[574].

570 Anteriormente hemos dedicado un apartado al taller cubano, v. VI.3.1.

571 Anteriormente hemos dedicado un apartado al taller Edinburgh Printmakers, v. VI.2.1.

572 Revísese el apartado sobre este taller-residencia, v. VI.5.1.

573 Anteriormente habíamos hecho referencia a estos importantes cursos, v. VII.3.1.2.

574 En la actualidad, el director del Centro es el historiador Pedro Galilea.

Instalaciones

La sede de la Fundación se erige en un edificio modernista de 1923, obra del arquitecto Rafael González Villar, dentro del casco histórico de la ciudad. El edificio que había sido anteriormente un antiguo almacén textil, cuenta con amplios espacios luminosos que se han adaptado a las necesidades particulares de un centro de gráfica, compuesto por talleres de producción y espacios de exposición.

Su espacio diáfano comprende una superficie de aproximadamente 2.600 m^2, distribuidos en dos plantas. La planta baja está ocupada por los talleres, la cafetería, la sala de exposiciones temporales con salida independiente a la calle, y otra sala de exposición interior.

Los talleres cuentan con 1500 m^2 y se dividen en zonas de trabajo específicas que posibilitan la práctica de los principales procedimientos de estampación: grabado calcográfico, grabado en relieve, serigrafía, litografía e impresión digital.

Las instalaciones para grabado calcográfico y grabado en relieve, están equipadas con tres prensas calcográficas (de 60 cm de ancho), dos (de 80 cm), y una (de 100 cm), dos prensas verticales de estampación xilográfica, dos resinadoras (de 30 y de 60 x 70 cm), armarios de ácidos, una pila de agua para papel y otra de uso general.

El área dedicada a litografía está dotada de dos prensas litográficas (de 60 cm de ancho), mesas de entintado auxiliares, una pila de graneado, una estantería vertical con un surtido de piedras de diferentes formatos y varias mesas para el procesado de matrices.

El área de serigrafía cuenta con varios puestos de trabajo equipados con bisagras, dos *racks* de secado, dos cuartos oscuros; uno con una insoladora y otro para el lavado, revelado y secado de pantallas, compuesto por una pila de lavado y revelado con luz, manguera de agua y manguera de presión.



Fig. 22. Vista general de los talleres y la galería de la fundación CIEC, en Betanzos (La Coruña). 2013.

El taller dispone además, de numerosas mesas longitudinales de uso común, mesas de luz, un área para el procesado digital de imágenes, mesa para la preparación del papel, planeras, equipo informático, escáner, fotocopiadora, plóter y otros medios.
La primera planta del edificio también es un espacio diáfano que discurre en torno a un patio abierto que permite observar los talleres del piso inferior. En este nivel se sitúan, la biblioteca especializada en arte gráfico, las oficinas y la vasta colección de la Fundación que posee estampas de los autores contemporáneos más relevantes del panorama nacional y de jóvenes creadores formados en los talleres del Centro. Además, existen tres salas monográficas dedicadas respectivamente a la obra de los artistas Jesús Núñez, Luis Seoane y Gabino Diego.

Programación formativa

El CIEC, funciona casi exclusivamente como centro de enseñanza de técnicas y procesos gráficos, para lo que cuenta con dos programas. Por un lado celebra los mencionados cursos estivales de carácter monográfico —*Gráfica*—, de dos semanas de duración y compuestos de cincuenta horas. Mientras que los meses de octubre a junio se emplea en la celebración del máster de obra gráfica; una formación de carácter no oficial, que pretende instruir a especialistas en arte gráfico a través de cuatro másteres intensivos dedicados a los cuatro procesos gráficos tradicionales. Cada uno de los másteres se desarrolla durante dos meses, de martes a sábado en horario partido de ocho horas diarias. Como docentes han participado numerosos artistas e impresores de reconocido prestigio, entre los que podemos citar a: Julio León, Susana Murias, Enrique González, Pablo Casado, Anne Heyvaert en Calcografía; Fernando Evangelio, Omar Kessel, François Marechal, o Alexandra Barbosa en Xilografía, Lyubomir Jordanov, Juan Pablo Villalpando, y Valle Baranda en litografía; y Soledad Barbadillo, Mariano Durante, Pepe Carrasco o Manuel Sivestre, en Serigrafía.
Las actividades formativas se completan con los talleres didácticos para niños que el taller organiza cada lunes, una labor que proporciona a muchos escolares de educación primaria y secundaria, su primer contacto con los procesos gráficos.

Además de las actividades docentes, el CIEC mantiene abiertas sus instalaciones durante todo el año, para aquellos artistas que estén interesados en producir obra gráfica, mediante el pago de un alquiler; bien para trabajos puntuales, bien en estancias de trabajo intensivo, bien contando con el asesoramiento técnico del maestro de taller: el artista cubano Omar Kessel, que dirige los talleres desde los inicios de la Fundación, participando también como docente en algunos cursos.

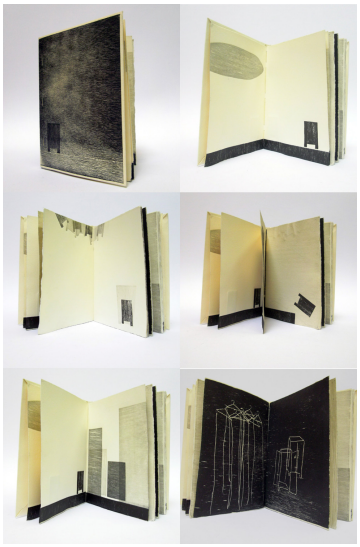


Fig. 23. Imágenes del libro de artista *Días de tormenta* (2011), realizado por Igone Urquiza[575] en el Máster de xilografía del CIEC, en Betanzos (La Coruña).

Exposiciones y otras actividades

Paralelamente a la formación, el centro organiza exposiciones de periodicidad bimensual, dedicadas a artistas de actualidad, con una trayectoria de trabajo comprometida con la gráfica contemporánea, y también a la obra proveniente de centros con los que la Fundación colabora.

El CIEC ha participado en la Feria de Arte Múltiple ESTAMPA desde 1994, y en el Festival Internacional de Gráfica de Bilbao desde 2012. Ferias en las que se expone parte de la obra de Jesús Núñez, así como las estampas galardonadas en el Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, que la Fundación convoca anualmente desde 2005.

Como fundación que apoya la creación y la investigación, el CIEC cuenta con un programa de becas, que ofrece la posibilidad a artistas de todo el mundo, de desarrollar su trabajo en los talleres, intercambiando experiencias de trabajo con otros artistas gráficos.

La Fundación ha venido desarrollando convenios de colaboración con otras instituciones, como son otros centros de Arte Gráfico en España entre los que destacan la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, la Asociación Galega de Artistas Visuais de Galicia (AGAV), el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Centro aLfaRa StuDio[576], así como con galerías para la edición de estampas, exposiciones u organización de premios. Con el fin de ampliar su

575 La artista e impresora Igone Urquiza regenta el taller-editora Inkvisible Prints, situado en Alicante y especializado en grabado y serigrafía. Ver: directorio anexo (tomo II).

576 Más adelante, en el apartado dedicado a los talleres residencia, estudiaremos el Centro aLfaRa StuDio, v. VIII.3.3..

proyección, el CIEC ha establecido intercambios de artistas, alumnos, profesores y exposiciones con centros internacionales como el Atelier Empreinte de Luxemburgo, el Atelier Torben Bo Halbirk y la Cité International des Arts, de París; y la Estampería Quiteña de Ecuador, entre otros.

VIII.1.3.3. Fundación Fuendetodos Goya

La Fundación Fuendetodos Goya se originó a partir de la iniciativa del Municipio aragonés de rehabilitar la casa natal de Goya, a mediados de los años ochenta, y de la apertura del Museo del Grabado Fuendetodos, en 1989, que apostaría por llevar a cabo los primeros proyectos didácticos. El Museo, cuya rehabilitación acometieron los arquitectos Jesús y Úrsula Heredia y Javier Ceña, se inauguró el 30 de marzo, coincidiendo con la fecha del nacimiento de Goya y con la exposición de las series de *Los Caprichos* y *Los Desastres*. A partir de entonces, Fuendetodos inició una intensa labor de actividades en torno al grabado, para la que contó con la colaboración de instituciones como la Calcografía Nacional, y de artistas gráficos aragoneses, que se involucraron de lleno en el proyecto a través de exposiciones y talleres formativos en técnicas gráficas, impartidos en las salas del Centro[577]. A estas primeras iniciativas les siguieron otras paralelas, celebradas en otros centros como el Estudio Goya de Zaragoza o el Centro Cultural *Casa de Goya* de Burdeos[578].

En 1992, el Ayuntamiento de Fuendetodos y la Diputación de Zaragoza crearon el Consorcio Cultural *Goya-Fuendetodos,* desde donde se continuó con la programación expositiva, ampliando la proyección a artistas internacionales; contando con la dotación de infraestructuras al pueblo, para arrancar con las obras de los talleres de arte gráfico y alojamientos para acoger a alumnos y visitantes (ambos inaugurados en 1994), con el objetivo de convertir a Fuendetodos en un foco de promoción, formación, difusión e intercambio de conocimientos y experiencias en torno al arte gráfico.

Instalaciones

El taller de grabado, bautizado con el nombre de *Antonio Saura*, es un edificio de doble planta, con una superficie de 240 m² distribuidos en diferentes áreas; de dibujo, procesado de matrices, entintado, estampación y de manipulación de papel y secado de estampas.

577 En el apartado dedicado a los talleres pioneros de obra gráfica en España, hemos hablado de algunos de los artistas regionales involucrados en la puesta en marcha del taller, v. VII.2.3.7.

578 Consúltese: BUENO PETISME, Belén. *El Grabado en Zaragoza durante el siglo xx.* [Tesis Doctoral] Universidad de Zaragoza. Facultad de Historia del Arte. 2012. p. 852. [Dirigida por José Luis Pano].

Este espacio ha contado desde 2011, con el apoyo del técnico maestro de taller, Pascual Adolfo, y dispone de instalaciones para la práctica del grabado calcográfico y el grabado en relieve.
El taller cuenta con un tórculo Ribes de 105 x 150 cm, una prensa vertical de 50 x 40 cm, resinadora de 1,800 x 100 cm, cubetas de PVC para ácidos de 100 x 75 cm y 64 x 75 cm, extractor de pp monofásico, *calientaplanchas* de 40 x 60 cm, amplias mesas de trabajo y herramientas específicas de grabado: buriles, puntas secas, bruñidores rascadores, rodillos de diferentes tamaños y densidades, etc. Además cuenta, con dos equipos informáticos con escáner e impresora A4[579].



Fig. 24. Imagen del taller de grabado de la Fundación Fuendetodos-Goya, *circa* 2014

Tras más de veinte años, impulsando actividades formativas especializadas en procedimientos gráficos, el taller *Antonio Saura* mantiene abiertas en la actualidad, las siguientes líneas de trabajo: la introducción periódica de cursos de iniciación a lo largo de todo el año; la posibilidad de producción de obra y estampación por artistas y estudiantes con conocimientos de grabado; la edición de obra gráfica de artistas por el propio taller; y la consolidación de los cursos monográficos o de especialización[580].

Los cursos monográficos han venido celebrándose anualmente en verano, con distintos niveles de especialización y una amplia variedad de contenidos, que van desde las técnicas más tradicionales del grabado, hasta los nuevos procedimientos gráficos. Entre los artistas y grabadores que han participado como docentes, podemos citar a: Valentin Kovachev, Julio Zachrisson, Joaquín Capa, José Fuentes, Monir, Pascual Blanco, Silvia Pagliano, Masafumi Yamamoto, Mariano Rubio, François Marechal, Maite Ubide, Pere Pons, Ángel

579 Información extraída a partir de comunicación personal con Ana Peral Aroca, en el mes de julio de 2015. Ana Peral es actualmente, la coordinadora técnica de los talleres.

580 Para más información, consúltese la página web de la fundación: *FUNDACIÓN FUENDETODOS-GOYA*. Fuendetodos. 2010. [En línea] [Consulta 23/05/2015] Disponible en: <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/>

Ramazzi, J. Solanas Donoso, José Rincón, J. T. Kaki, José Hernández, Enrique Brinkman, Natalio Bayo, Óscar Manesi, Julio León, Juan Barjola y otros muchos.

El taller *Antonio Saura* de Fuendetodos abre sus puertas a los artistas que quieran producir obra gráfica en sus instalaciones. Éstas pueden alquilarse por jornadas completas con un coste de 25 €, que incluye la utilización de herramientas e instalaciones del taller.

Exposiciones y actividades paralelas

Coincidiendo con el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Goya, se inauguró en 1996, la Sala Ignacio Zuloaga[581], un espacio expositivo contiguo a la Casa Natal de Goya. Ésta sala, dividida en dos pisos, está dedicada a la difusión del arte gráfico, a través de una programación de exposiciones temporales que abarcan desde la estampa histórica hasta el arte gráfico más actual. Asimismo, se han mostrado obras de artistas como Joan Miró, Pablo Picasso, Antonio Saura, Hernández Pijuan, Ràfols-Casamada, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Jaume Plensa, Víctor Mira, otros extranjeros como Jim Dine, John e Yves Berger (fig. 25) o Zoran Music; y exposiciones monográficas que homenajean la labor de talleres de obra gráfica; sirvan de ejemplo, las muestras realizadas sobre el Grupo Quince, el Taller Mayor 28, el taller Benveniste CP&P, el taller de Pepe Bofarull o el Atelier Michael Woolworth de París.

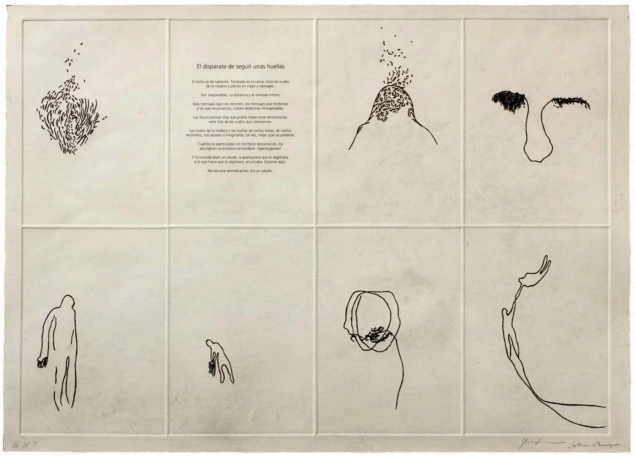


Fig. 25. Imágenes de la obra de John Berger e Yves Berger; una de las ediciones producidas y editadas por la Fundación Fuendetodos Goya, estampada en el Taller Antonio Saura, en 2013.

A las exposiciones celebradas en Fuendetodos, se les suman otras muestras itinerantes en diferentes municipios españoles y en el extranjero. Se han realizado intercambios de obra

581 Este mismo espacio fue adquirido por el pintor Ignacio Zuloaga en el siglo XIX, quien lo convirtió en una escuela homónima, en 1917. De ahí que la actual Sala expositiva lleve también, el nombre del artista vasco.

con países como Japón, Alemania o Francia, que han permitido difundir la obra gráfica de Goya y de otros artistas de la región. Estas actividades expositivas, se han completado con numerosos actos, tales como ciclos de conferencias y debates en los que han participado especialistas en el arte gráfico de reconocido prestigio.

En marzo de 2008, el Ayuntamiento de Fuendetodos creó la Fundación Fuendetodos-Goya, con el reto de difundir la obra y la figura de Francisco de Goya, y de convertir su villa natal en centro de referencia del arte gráfico, a través del Museo de Grabado Contemporáneo Goya Fuendetodos. Un ambicioso proyecto presentado en 2007, que propuso nuevo espacio considerablemente más grande (de 16.000 m^2) para aglutinar todas las actividades que la Fundación promueve; la investigación, las actividades formativas que incluyen las conferencias y seminarios; los talleres de grabado; las ediciones de obra gráfica; y las exposiciones de arte gráfico contemporáneo, que exigen un mayor espacio[582].

Además de las Fundaciones que hemos tratado, queremos mencionar la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella (Málaga), y la Fundación Antonio Pérez. Museo de Obra Gráfica de San Clemente (Cuenca) —ambas contenedoras de excepcionales colecciones de arte gráfico contemporáneo—, que han incorporado respectivos talleres de gráfica a sus instalaciones, con una programación formativa.

VIII.1.4. Talleres de gestión privada dedicados a la enseñanza de arte gráfico

La mayoría de los talleres de carácter privado que se encuentran activos actualmente en España, dedican parte de su tiempo a impartir distintos tipos de formación, ya sea bien como su principal tarea, bien de forma secundaria para completar otras actividades del taller. Este último modelo está especialmente presente, en talleres de artistas que recurren a la formación para obtener así, una ayuda económica que les permita sufragar los gastos de alquiler, materiales, o costearse sus propios trabajos.
Debido a la cuantiosa oferta de talleres en el ámbito de la formación, queremos explorar algunos ejemplos que concentran su actividad prioritariamente en la formación de arte

582 Tras seis años desde que se inicio el proyecto, éste sigue sin concluirse y las pocas noticias que nos llegan a través de los medios, parecen indicar que actualmente se encuentra paralizado debido a la crisis económica. Véase: CRUZ, Juan. «San Goya» *El País*.
[en línea] [Consulta 10/07/2014] En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/30/actualidad/1375205355_054999.html>

gráfico. Así hablaremos del taller de una institución privada, representado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid; el taller galería, ejemplificado por el Espacio Creativo Alexandra; y el taller de formación en régimen residencial, representado por el taller Alchemy Prints.

VIII.1.4.1. El taller institucional privado. El Círculo de Bellas Artes de Madrid

El Círculo de Bellas Artes de Madrid es una entidad cultural de gestión privada y sin ánimo de lucro, declarada: *Centro de Protección de las Bellas Artes y de Utilidad Pública,* fundada en 1880, por un pequeño grupo de artistas. Situado en el número 42 de la calle Alcalá, el Círculo de Bellas Artes cuenta entre sus instalaciones, con cuatro salas de exposiciones, biblioteca, cine-estudio, salas para conciertos, artes escénicas y actos de ciencia y humanidades, además de talleres para formación de dibujo, pintura y gráfica.
El taller de gráfica se ubica (junto al resto de talleres) en la sexta planta, y es de acceso libre para todos aquellos socios del Círculo que posean conocimientos de grabado y, que mediante una cuota mensual de 20 €, pueden hacer uso de las instalaciones del estudio, que no incluyen los materiales de trabajo.
El taller está dirigido por el grabador Fernando Manzarbeitia, que desempeña las labores de maestro de taller y docente, ya que imparte los cursos de iniciación al grabado, ofertados anualmente, los sábados de seis a ocho de la tarde. Entre semana, el taller funciona como un espacio abierto, que acoge a artistas de un perfil muy variado, que acuden a trabajar asiduamente en horario de cuatro a ocho de la tarde.
El espacio, situado en la azotea del edificio, se compone de una amplia sala con abundante luz natural y unas vistas formidables de la ciudad de Madrid. Posee una zona de estampación provista de dos tórculos y mesas de estampación, dispuestas en forma de «U», una gran mesa de trabajo central, y un área para el procesado y preparación de matrices con resinadora, *calientaplanchas* y pilas de lavado y mordientes. El taller también posee una prensa de litografía francesa de pedal y un amplio número de piedras litográficas, que aunque no se utilizan en los talleres abiertos, sí que se emplean en los cursos monográficos de litografía programados por el Centro. En éstos han participado como docentes, los litógrafos Alfredo Piquer, Antonio Gayo o José Manuel Guillén.
Es importante destacar la labor que ejerce el taller como lanzadera, impulsando en muchos casos a los artistas, para que completen su formación en el grabado fuera del Círculo, así por ejemplo, concede becas de formación en arte gráfico en la Fundación CIEC de Betanzos, y muchos de los artistas que han pasado por el taller del Círculo, continúan su

trayectoria en la gráfica, trabajando en otros talleres, llegando a fundar en algunos casos, el suyo propio. Ponemos como ejemplo reciente, a la artista Shirin Salehi, que tras iniciarse en el grabado en el Círculo, completó su formación en la Escuela de Arte nº 10 de Madrid, llegando a fundar en 2013, el taller Hedera Printmaking Studio[583].
Las actividades del taller del Círculo de Bellas Artes se completan con exposiciones en distintos espacios de Madrid, así como en otras ciudades.

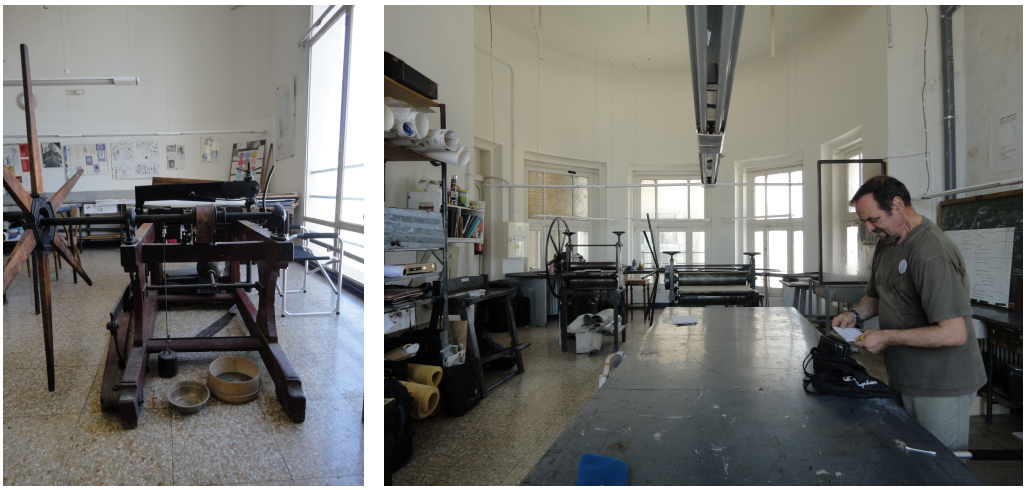


Fig. 26. Imágenes del taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con el maestro de taller Fernando Manzarbeitia (a la derecha). 2014.

Dentro de esta misma categoría de taller institucional privado, principalmente enfocado a la formación, podemos señalar el taller del Cercle Artistic de Sant LLuc en Barcelona[584], con el que el Círculo de Bellas Artes de Madrid establece asiduas colaboraciones y exposiciones conjuntas.

VIII.1.4.2. El taller galería. Espacio Creativo Alexandra. ECA

Pese a su corta trayectoria, queremos destacar la labor del Espacio Creativo Alexandra. Se trata de un centro de nueva creación, fundado en Santander en 2013, por la artista Alexandra García Núñez con un doble planteamiento; basado por un lado, en la actividad docente a través de una surtida y atractiva programación de cursos, y por otro lado, en la

583 Hedera Printmaking Studio combina la producción de obra gráfica de su fundadora con la labor docente; v. Directorio anexo (tomo II).

584 Este taller se recoge en el Directorio anexo; v. tomo II.

exposición en su galería, en donde el arte gráfico juega un destacado papel. La impulsora del proyecto describía como objetivos del taller:

> [...] poner en marcha distintos aspectos del acto creativo: desde la formación a través de los conocimientos de expertos en cada una de las materias a un espacio de taller para desarrollar lo aprendido y la difusión mediante la organización de eventos expositivos... con el objetivo de cubrir ...la falta habitual de infraestructuras culturales.[585]

Uno de los mayores acentos de este espacio radica en su amplia programación formativa, que combina cursos continuados de dibujo y pintura, para niños y adultos; con talleres monográficos enfocados al arte gráfico. Éstos últimos poseen un carácter muy específico, con un desarrollo temporal corto y variable, en función de la materia impartida y del enfoque de la práctica, para los que García Núñez suele invitar a diversos expertos del ámbito gráfico a que participen como docentes.
Entre los monográficos que han tenido lugar en el taller, podemos citar el de *Punta seca y carborundum* impartido por David Arteagoitia en 2013 o *Algrafía,* por Sonia Higuera[586].

El taller está ubicado en la calle Francisco Cubría de Santander, y dispone de un amplio local de paredes blancas, que cuenta con una superficie de 250 m^2, dos tórculos pequeños, insoladora, fotocopiadora, *sacapruebas* de pequeño formato y amplias mesas de trabajo.



Fig. 27. Imágenes de la galería y el taller Espacio Creativo Alexandra, en Santander. 2014.

La galería del ECA se compone de dos espacios; el primero está dedicado a todas las disciplinas de las artes plásticas, y el segundo, enfocado a la exhibición de aquellos artistas que utilizan los procedimientos gráficos como recurso principal en su producción artística. Su

585 GARCÍA NUÑEZ, Alexandra en: BALBONA, Guillermo «Abre el primer espacio en Santander dedicado al mundo del grabado». En: *Diario Montañés.* Santander. 16/04/2013. [En línea] [Consulta 08/06/2014] Disponible en:
<http://www.eldiariomontanes.es/v/20130416/cultura/arte/abre-primer-espacio-santander-20130416.html>

586 Queremos mencionar también, el reciente proyecto celebrado en 2015, Open Workshops, que ha congregado durante un fin de semana a un nutrido grupo de artistas e impresores en el taller, para la docencia de mini talleres de dos horas de duración. En ellos han participado Chema Eléxpuru, Pilar Valdivieso, Daniel Gutiérrez Adán, Maite Martínez de Arenaza, Sonia Higuera o David Arteagoitia.

línea expositiva mantiene un diálogo entre los artistas relacionados con la Comunidad Cántabra, y otros creadores de ámbito nacional e internacional. Han expuesto destacables artistas del panorama gráfico entre los que podemos citar a Miriam Cantera, David Arteagoitia, Vicky Kylander, Iria do Castello, Hondartza Fraga, Nadia Barkate y Laura Bisotti. Además, el Centro ha participado en la feria de Arte Santander 2014, donde se han expuesto obras de artistas vinculados al taller.

Consideramos esta iniciativa de gran interés ya que se plantea como un centro dinamizador de la gráfica, iniciando a muchos interesados en esta disciplina; y un espacio abierto al diálogo, donde confluyen artistas, docentes de otros centros, alumnos, y amantes del arte en general, para aprender, enseñar y observar. Y más aún, porque el ECA constituye el único espacio dedicado al arte gráfico en la capital cántabra (fuera de las principales áreas geográficas de tradición gráfica), que ha sabido atraer la atención del público, gracias a su estimulante cartel expositivo y especialmente a su ejercicio docente, que prosigue después de los cursos, prestando asistencia a aquellos interesados en desarrollar y aplicar lo aprendido en su producción gráfica.

Dentro de las áreas geográficas de mayor tradición gráfica, encontramos algunos otros ejemplos comparables a este modelo de taller, que aúna la formación con la exposición, y la posibilidad de producción de obra en sus instalaciones. Uno de los más consolidados es el Taller de José Rincón[587] fundado en 2002, en Madrid. Éste presenta un perfil muy similar al del Espacio Creativo Alexandra, pues ambos ofrecen cursos monográficos, poseen galería, y funcionan también como espacio de producción abierto para artistas. Además se incluyen en esta categoría, el citado Centro de Litografía Artística Viña de Gijón, el taller galería Tinta Invisible Edicions de Barcelona, La Taller en Bilbao y el Taller Gravura de Málaga[588].

VIII.1.4.3. El taller de formación en régimen residencial. Alchemy Prints

En un entorno rural en la pequeña localidad asturiana de Santalaya de Cabranes, hallamos el taller Alchemy Prints, un centro que proporciona formación, alojamiento y alquiler de instalaciones con asesoramiento técnico profesional. Fundado en 2007, por la impresora

587 Ver directorio anexo (tomo II).

588 Estos dos últimos espacios se ampliarán más adelante, en la categoría de «Taller Polivalente»; ver cap. VIII.

Valle Baranda y el artista Carlos Pérez, ambos formados como impresores en el prestigioso Tamarind Institute[589].

El taller posee una superficie de unos 70 m^2 y dispone de instalaciones para grabado calcográfico, litografía en plancha y para serigrafía. Cuenta con un tórculo de 80 x 90 cm, una insoladora de 1 x 1 m, un «pulpo» para serigrafía textil para cuatro tintas y una mesa de estampación de serigrafía.
Baranda y Pérez, imparten cursos de iniciación de litografía en plancha de aluminio, xilografía y serigrafía, dirigidos a un máximo de cinco alumnos. La oferta formativa puede combinarse con la residencia en el Centro, que permite el uso del taller, y la posibilidad de recibir cursos personalizados. Alchemy Prints ofrece residencias de producción que incluyen el hospedaje y el uso abierto del taller, dando la oportunidad a los artistas a que desarrollen sus proyectos de arte gráfico con, o sin asistencia técnica.
En cuanto a la residencia, Alquemy Prints posee dos apartamentos rurales dotados cada uno, con cocina, baño, servicio, habitación doble, comedor y conexión wifi (fig. 28).



Fig. 28. Vistas de la casa residencia para artistas y del taller Alchemy Print, en Santalaya de Cabranes (Asturias).

Además de las actividades formativas, el Centro produce ediciones de arte gráfico trabajando en colaboración con artistas como, Disego, Hugo Fontela y trabajos de bibliofilia junto a Breda Cecchini y Helena Toraño. Como impresora graduada en Tamarind, Valle Baranda está muy familiarizada con esta dinámica de trabajo, y cuando le preguntamos a cerca de la relación de colaboración entre artista e impresor, dentro del contexto nacional, resuelve:

> Creo que la falta de colaboraciones no se debe tanto a la falta de talleres o impresores, sino a la falta de conocimiento por parte de muchos artistas de esta opción. Insisto en que no hay esa cultura; me he encontrado con inconvenientes bastante absurdos a la hora de colaborar con artistas, porque realmente no sabían en qué consistía una colaboración.

589 Anteriormente habíamos tratado el Tamarind Institute, v. VI.1.2.

> Una manera de incluir este tipo de colaboraciones, sería empezar por la enseñanza de la misma, en lugares donde hay, tanto Facultades de Bellas Artes como Escuelas de Arte, debería haber proyectos de colaboración entre estudiantes de Grabado y Técnicas de Estampación y estudiantes de Bellas Artes, consiguiendo con ello educar a ambas partes en la colaboración.[590]



Fig. 29. La impresora Valle Baranda colaborando con la artista Helena Toraño en Alchemy Prints.

VIII.2. EL TALLER DE INVESTIGACIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

En este apartado queremos ocuparnos del estudio de los espacios dedicados a la investigación y experimentación de nuevas tecnologías, que pretenden ampliar el repertorio de posibilidades técnicas para la producción de arte gráfico. En el contexto nacional, esta actividad ha venido desarrollándose principalmente por un único centro, durante más de dos décadas.

Con una orientación similar a la de los talleres internacionales dedicados a la investigación, que hemos explorado en el capítulo VI, pero con un trabajo más enfocado a la creación y formación que a la edición comercial de artistas, encontramos en España el Taller del Museo Internacional de la Electrografía (MIDE-CIANT), centro pionero dedicado a la investigación, divulgación y producción de arte gráfico electrónico y digital, y único dedicado a la exhibición de obra electrográfica.

590 BARANDA, Valle. Información extraída a partir de comunicación personal con la impresora, el 5 de agosto de 2009.

VIII.2.1. MIDE-CIANT. Museo Internacional de la Electrografía y Centro de Innovación en Artes y Nuevas Tecnologías

El Museo Internacional de la Electrografía se inauguró en Cuenca el 7 de mayo de 1990, bajo la dirección del catedrático José Ramón Alcalá y el asesoramiento de un grupo internacional de expertos. Ubicado en un convento restaurado del siglo XVII, el MIDE se ideó como un centro de investigación de tecnologías electrográficas con el objetivo principal de conservar, mostrar y engrosar una colección internacional de obras realizadas a partir de la utilización de cualquier tipo de máquinas y procesos relacionados con las nuevas tecnologías de generación, reproducción y estampación de imágenes.

En 1991 el Museo incorporaba a su estructura, un laboratorio de tecnologías electrográficas para realizar investigaciones teórico-prácticas en el campo de la creación artística, conformando así, el primer taller permanente de electrografía artística creado en Europa, gracias al convenio de colaboración firmado con Canon España —empresa que regaló al MIDE más de una decena de fotocopiadoras de última generación y telefaxes, entre otras máquinas de tecnología de impresión puntera—. A este taller-laboratorio, se le sumaba un centro de documentación especializado y el Centro de Investigaciones de la Imagen, concebido como soporte aplicacional de los resultados obtenidos en el taller de electrografía. En el taller del MIDE se llevaba a cabo la producción de proyectos y la investigación, enfocada las técnicas electrográficas, así como la transferencia de imágenes sobre diversos soportes. Para ello, el Centro disponía de numerosas fotocopiadoras, planchas térmicas para transferencias y diversos materiales fotográficos, que se completaban con un área de multimedia y vídeo (fig. 30).

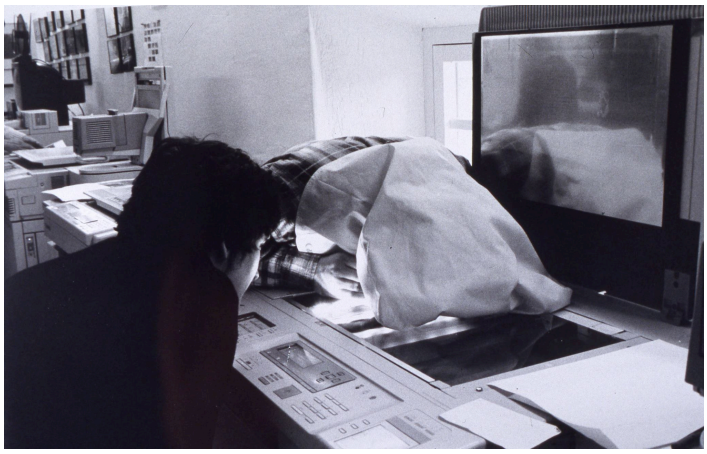


Fig. 30. Dos estudiantes realizando pruebas con una de las fotocopiadoras en el centro MIDE de Cuenca, a comienzos de los años noventa.

Además, el Centro procuraba asesoramiento técnico sobre procesos y técnicas, apoyo tecnológico[591], y organización de cursos y seminarios,[592] en los que han participado destacados nombres de la disciplina como Christian Rigal, Klaus Urbons, Jesús Pastor, Oscar Font, Romá Arranz y otros.

En 2005, el Centro fue desalojado por la Diputación conquense y cambió su emplazamiento a la ubicación actual en el campus universitario de la ciudad de Cuenca; ampliando su nombre a MIDE-CIANT (Centro de Innovación en Artes y Nuevas Tecnologías). En esta nueva etapa, incorporaba un área de documentación y mediateca, ofreciendo actividades de docencia y divulgación diversas, para las cuales, ha ido estableciendo desde su fundación, convenios de colaboración de alcance internacional, con espacios como el Art Lab de Tokyo, el Centro Nacional de las Artes de México D.F., el Rochester Institute of Technology (RIT) de Nueva York, la Newport University Collage de Gales, o la École des Beaux Arts de la Universidad de Nantes.
En 2013, entró a formar parte de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca (CAAC). Convirtiéndose así, en centro universitario de investigación para artistas visitantes y residentes; con la puesta en marcha de un taller de tecnologías digitales y un laboratorio multimedia para el desarrollo de trabajos artísticos experimentales y proyectos de investigación, relacionados con la creación artística y el uso de las nuevas tecnologías de la imagen.
Actualmente, el Centro vive un periodo transitorio y tal y como nos cuenta Fernando Collantes —responsable de comunicación de CAAC (donde se encuentra ahora la colección del MIDE-CIANT)—, el MIDE dispuso de talleres de producción hasta el año 2013, cuando, con motivo de la crisis económica, se paralizaron temporalmente[593].

A pesar de este último periodo de crisis, en sus casi veinticinco años de historia, el MIDE ha ido conformando una colección de más de cuatro mil quinientas obras de arte electrográfico y digital, que constituye un importante testimonio histórico de la evolución del arte gráfico digital, comprendiendo importantes obras, la mayoría de carácter conceptual, firmadas por artistas de todo el mundo. Muestra de ello, son los trabajos del británico Jake Tilson, el alemán Jürgen O. Olbrich (fig. 31), los japoneses Akira Komoto y Yuri Na-

591 El MIDE, al igual que muchos otros centros dedicados a la investigación de arte gráfico, ha venido estableciendo una serie de acuerdos con empresas punteras del sector electrónico y digital que le han dotado de maquinaria, véase por ejemplo como el CFPR de Bristol trabaja en colaboración con la empresa Hewlett Packard (HP), v. VI.6.2.

592 Véase: ALCALÁ, José Ramón. *MIDE. Museo Internacional de la Electrografía*. Cuenca. Museo Internacional de la Electrografía MIDE. 1996.

593 Como centro de documentación, el MIDE-CIANT no tiene expuestas a día de hoy las obras, pero los fondos se pueden visitar previa cita. Información recibida a través de comunicación personal con Fernando Collantes (responsable de Comunicación del CAAC de Cuenca), el 31 de Julio de 2015.

gawara, los canadienses Arianne Thézé y Phillippe Boissonnet, o la obra de artistas españoles como Alcalacanales, Rubén Tortosa y Ricardo Echevarría, entre otros[594].



Fig. 31. Jürgen O. Olbrich. *Rock&Roll*. 1984. Fotocopia.

En estos momentos, el Centro tiene sus dependencias en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde participa en dos proyectos de I+D de ámbito regional y nacional, en los que trabajan ocho profesionales.

VIII.3. EL TALLER DE DESARROLLO DE PROYECTOS EN RESIDENCIA

Páginas atrás, cuando explorábamos algunos modelos de talleres internacionales, definíamos el concepto de «residencias artísticas» así como las características de los espacios que prestan este tipo de servicios, ejemplificadas por varios modelos internacionales[595]. Recordemos muy brevemente que estas residencias, invitan a varios artistas a que desarrollen un proyecto artístico durante un periodo de tiempo determinado en sus instalaciones. Esta experiencia, actúa como un vivero de intercambio artístico y cultural entre los distintos creadores, propiciando el diálogo y la reflexión sobre su obra desde una nueva pers-

594 Cabe destacar que tras la desaparición del Müseum für Fotokopie de Mülheim an der Ruhr (en Alemania), y del Centre Copie Art de Montreal, el MIDECIANT se erige como un museo único en su género.

595 Ver: cap. VI.5.

pectiva más amplia, que les proporciona el distanciamiento de su habitual entorno de trabajo.

Dentro del contexto nacional existen algunas iniciativas, que varían en cuanto a gestión y titularidad, perfil, relación de artistas participantes, instalaciones, disciplinas, duración, periodos estacionales, entorno geográfico, régimen de alojamiento, subvenciones, u otras variables.
A continuación, abordaremos el estudio de tres espacios que abren sus instalaciones a creadores desde distintos planteamientos. Por un lado, estudiaremos los talleres residencia que ofrecen dos instituciones públicas como son la Fundación Bilbao Arte y la Casa de Velázquez; y por otro lado, desde el ámbito privado, el proyecto del taller aLfaRa StuDio.

VIII.3.1. Bilbao Arte

La fundación Bilbao Arte es un centro dependiente del Ayuntamiento de Bilbao volcado desde su fundación —en 1998—, en la producción y la creación artística. El Centro pone a disposición de los artistas, los medios e infraestructuras necesarias para el desarrollo de proyectos artísticos que sin su aportación serían más inaccesibles, dotándoles de medios materiales (a través de becas), y de asesoramiento profesional de maestros y artistas.
Además de las becas para el desarrollo de proyectos artísticos en residencia, la labor de Bilbao Arte se centra en otras actividades como son; los seminarios y conferencias, en las que participan creadores de consolidado prestigio internacional; exposiciones de jóvenes creadores y jornadas de puertas abiertas; intercambios de artistas con otros centros artísticos; exposiciones en diversos países europeos; y asesoramiento artístico para el desarrollo de proyectos institucionales.

Instalaciones
La Fundación se creó a partir de la reconstrucción de un antiguo colegio público situado en el barrio de Bilbao la Vieja. Este hecho ha influido notablemente en la personalidad del Centro, que se encuentra muy ligado a su entorno y ha actuado como regenerador cultural del barrio y por extensión, de la ciudad de Bilbao.
En lo que respecta a infraestructuras, Bilbao Arte cuenta con una superficie aproximada de 3.500 m^2 útiles, divididos en cuatro plantas, un muelle de carga y descarga, además de una sala de exposiciones —acondicionada para cualquier intervención artística—, sala de

conferencias, salas para la realización de proyectos, biblioteca-cafetería, doce espacios de cesión o estudios para el desarrollo de proyectos artísticos, talleres de fotografía, escultura, grabado, serigrafía, nuevas tecnologías y plató de filmación, entre otros. Los talleres están equipados con todo tipo de maquinaria y de útiles para la práctica artística, además de personal especializado encargado de asesorar a los creadores y de garantizar el correcto funcionamiento de las infraestructuras.

Funcionamiento del taller

El funcionamiento del taller de grabado y serigrafía es similar al de los otros estudios de la Fundación, en los que conviven dos grupos de público que se dividen entre los artistas residentes, y los que no lo son. Dentro del primer grupo, se encuentran tanto los que realizan un proyecto cuyo eje de ejecución se centra en los procedimientos gráficos, como el resto de los becados que trabajan en otras disciplinas y usan el taller para desarrollar algunas fases de su proyecto o para experimentar con la gráfica, aprovechando la oportunidad que les brindan las instalaciones[596]. Además hay otro grupo de artistas «no residentes», que aunque no están becados, acceden al taller tras presentar un proyecto gráfico que desean desarrollar en la Fundación.



Fig. 32. Vista del taller de gráfica de la Fundación Bilbao Arte, en Bilbao.

596 El taller de gráfica mantiene una estrecha coordinación con el resto de talleres, lo que facilita la interacción de distintos lenguajes procesuales para la posible ejecución de proyectos multidisciplinares, por los que apuesta el Centro. Para mayor información, consúltese el artículo que la revista *Grabado y Edición* dedica a la Fundación: ELORRIETA, Isabel. «Bilbao Arte». En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. diciembre 2013. Núm. 41, pp. 34-40.

Debido a su condición de centro de producción —y no de formación—, para trabajar en el taller es condición indispensable tener una base de conocimientos en el medio; aunque los artistas cuentan con la asistencia de la maestra de taller, Carmen Valdivieso, para el desarrollo de sus proyectos.

El taller aporta los materiales básicos y su uso es gratuito. Los usuarios deben hacerse solamente, un seguro que les cubra en caso de accidente, y pagar el depósito de una fianza para cubrir los costes de posibles desperfectos.

Proceso de selección de artistas

La selección de artistas becados se realiza a través de un jurado invitado, compuesto por tres profesionales del medio artístico, que varía cada año. Entre ellos se encuentran, críticos, catedráticos, galeristas, gestores de museos y artistas.

Durante los dieciséis años de funcionamiento del taller, han pasado numerosos artistas de carácter muy heterogéneo que, residentes o no, han desarrollado relevantes proyectos, muchos de los cuales constituyen un referente en el mapa del arte gráfico actual. Este es el caso por ejemplo, de Javier Herrero, David Arteagoitia, Shirin Salehi, o Laura Bisotti (fig. 33), por citar algunos.

Una de los compromisos que adquiere el Centro, es el seguimiento de la carrera de los creadores una vez concluida su residencia, de hecho muchos de ellos siguen utilizando sus instalaciones y participando en los seminarios, o bien disfrutando de otras becas que la Fundación establece con países extranjeros[597].

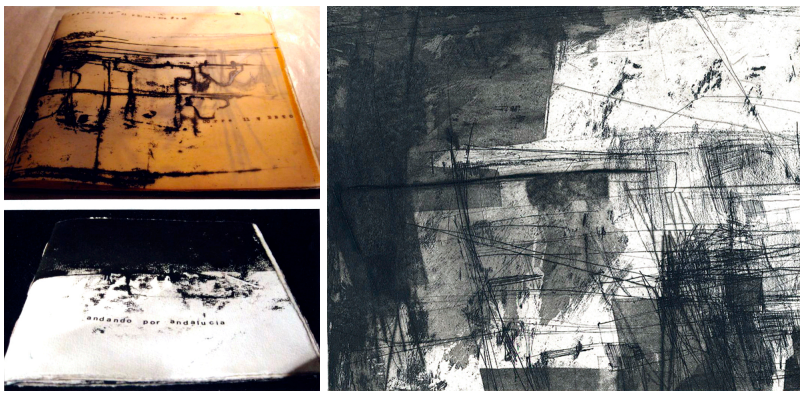


Fig. 33. Imágenes del proyecto desarrollado por la artista Laura Bisotti en 2010. Compuesta por una colección de libros de artista elaborado con técnicas de grabado calcográfico.

597 *Ibídem.*

Actividades paralelas

El desarrollo de proyectos se complementa con otras actividades paralelas, como encuentros y seminarios entre los que se programan varios ejes específicos en torno al arte gráfico que contemplan las inquietudes más actuales de la gráfica. Asimismo, destacamos en los últimos años, los seminarios de *Serigrafía expandida: del papel a la intervención serigráfica*, en 2011, a cargo de Christian M. Walter; *Introducción al fotograbado* y *Gráfica contemporánea: técnica-concepto*, impartidos por Pilar Valdivieso y Juan Lara; *De la fotografía al grabado*, impartido por Juan Lara en 2012; además de estimulantes conferencias como las insertas dentro del ciclo *La expansión de la Gráfica* que, celebrado en 2013, contó con la participación de Juan Martínez Moro, Ana Soler, Jesús Pastor Bravo y Chema Elexpúru[598].

Colaboraciones

Otra de las líneas de actuación de Bilbao Arte es la promoción de sus artistas a nivel local, nacional e internacional, a través del lanzamiento de becas de colaboración con otras instituciones que procuran la difusión de los residentes.

Entre las instituciones con las que la Fundación mantiene acuerdos de colaboración, se encuentran: el Instituto Tecnológico de Dublín; The One Academy of Communication Design de Malasia; el Centro de Producción Gráfica de San Luis Potosí, en Bolivia; la Secretaría de Estado de Morelia, en Méjico; o el Rogaland Art Centre de Stavanger, en Noruega. En los últimos años Bilbao Arte ha colaborado realizando intercambios con otras instituciones similares como Kunsthause Bregenz, en Austria; y la Fundación Viana, en Córdoba.

La afluencia de una treintena de artistas en residencia, que anualmente trabajan en la Fundación, y los muchos usuarios regulares, que acuden a las instalaciones de Bilbao Arte para desarrollar sus proyectos de forma gratuita, constatan el alcance de este proyecto, que viniendo del ámbito público, redunda en el enriquecimiento artístico, cultural de la ciudad y de sus habitantes.

VIII.3.2. La Casa de Velázquez

Inaugurada en 1928 en Madrid, la Casa de Velázquez constituye un caso atípico, ya que se trata de una institución pública francesa situada en la Ciudad Universitaria de Madrid. No

598 Martínez Moro, Ana Soler, Jesús Pastor Bravo y Chema Elexpúru son reconocidos artistas y docentes de gran peso, en el ámbito gráfico de nuestro país.

obstante, hemos considerado incluirla en nuestro estudio debido a su emplazamiento y también a que varios de los artistas que aloja esta institución son nacionales.

Los orígenes de la Casa de Velázquez se deben a la creación en 1909, de una Escuela de Estudios Superiores Hispánicos por parte de la Universidad de Burdeos, destinada a acoger a artistas e investigadores cuyos trabajos estuviesen relacionados con la Península Ibérica. El secretario de la Academia de Bellas Artes francesa impartió una conferencia en Madrid, donde explicaba su deseo de que artistas franceses pudieran perfeccionar su formación en España estudiando a Velázquez, Goya o Tiziano; y las ciudades monumentales españolas. El Rey Alfonso XIII, tras reflexionar la propuesta, le contestó como sigue: «He leído, y conozco bien las conclusiones de su conferencia. Si sus pintores, arquitectos e intelectuales vienen aquí, las demás naciones les imitarán. [...] Voy a buscarles un terreno; ustedes tendrán que encontrar fondos para edificar.»[599]
El rey escogió un solar situado en la Ciudad Universitaria de Madrid y dictó una ley para cederlo en usufructo a Francia, con el fin de que construyera una residencia que alojara a los artistas franceses.
Desde la primera promoción artística —que acogió a cuatro artistas pintores y un arquitecto, y la posterior exposición de sus trabajos en la Casa, en 1929—, han ido sucediéndose más de ochenta promociones en las que siempre han participado artistas españoles.



Fig. 34. Vista exterior de una de las *casas taller* pertenecientes a la Casa de Velázquez en Madrid.

Actualmente, la Casa de Velázquez acoge cada año a unos treinta y cinco artistas en residencia, en un espacio de convivencia de trabajo donde llevan a cabo proyectos de crea-

599 Cit. en Jean-Marc DELAUNAY. *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du xx siècle (1898-1979)* Madrid. Casa de Velázquez. 1994. pp. 119-120. Citado por: NOMMICK, Yvan y GONZÁLEZ, Enrique.. «Casa de Velázquez. Francia en su compromiso con el arte contemporáneo». En: *Grabado y Edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Mayo-Agosto 2009. Núm.19. p. 19.

ción artística contemporánea y estudios de investigación científica con proyección internacional.

Para ello, la institución dota de becas mensuales a estudiantes, jóvenes artistas, e investigadores (franceses y extranjeros), cuyos trabajos requieran una estancia en España, especializados en las siguientes disciplinas: arquitectura, artes plásticas, cine, fotografía, vídeo-arte y composición musical.

Los artistas becados reciben un asignación mensual de 750 € con alojamiento incluido[600], que les da derecho a disfrutar de las instalaciones del Centro, disponiendo de forma gratuita, de un taller personal para desarrollar su trabajo. A cambio, los residentes deben permanecer en la Institución durante el periodo de duración de la residencia, que suele ser de uno a tres meses consecutivos.

Para obtener la beca, es preciso que los candidatos estén matriculados en un centro de Enseñanza Superior y presenten un proyecto de creación artística, que pasa a formar parte de una selección por parte de la Académie de France à Madrid.

Colaboraciones

La Casa de Velázquez ha propiciado siempre los intercambios entre instituciones y artistas franceses y españoles. Reflejo de ello, es el convenio que la Institución estableció en 1988 con la Calcografía Nacional, que desembocó en varias exposiciones de artistas franceses y españoles —como Carmen Corral, David Maes, François Cayol, Frank Denon, Blanca Muñoz y Mónica Sotos—; y en la edición de una colección, en los años noventa, de carpetas de estampas bajo el nombre *Isla de los Faisanes,* también con obras de origen franco-español[601].

La Casa de Velázquez concede becas en colaboración con diversas instituciones españolas, entre las que se encuentra la Diputación de Zaragoza (con quien colabora desde 1988). Ésta concede una beca anual de 12.000 €, a un artista zaragozano o residente en la provincia, para que resida y desarrolle un proyecto artístico, durante un año académico en el Centro francés. También otorgan una beca anual (de tres meses de duración y una cuantía aproximada de 2000 €), la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, y la Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo ESTAMPA; esta última, a uno de los artistas, expuestos en cada edición.

---

600 Los artistas matriculados en un establecimiento de Enseñanza Superior cuya sede se encuentre en un país de África o de América Latina, reciben una ayuda complementaria de 350 €. (Según los importes aprobados por el Consejo de administración del 26 de junio de 2013). Para más información consúltese: *CASA DE VELÁZQUEZ* [En línea] [Consulta: 16/12/2014] Disponible en: <www.casadevelazquez.org>

601 NOMMICK, Yvan y GONZÁLEZ, Enrique. «Casa de Velázquez. Francia en su compromiso con el arte contemporáneo». En: *Grabado y Edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Mayo-Agosto 2009. Núm.19. p.19.

Artistas

A lo largo de la historia de la Institución, la disciplina del arte gráfico ha tenido una destacada presencia; así lo atestiguan más de una centena de artistas que han desarrollado sus proyectos artísticos en torno a la estampa. Entre los creadores más relevantes en el ámbito que nos ocupa, queremos citar a Yves Doaré, Jean Marie Granier, Pierre Yves Trémois, o las más recientes Mónica Gener, Lina Vila, Shirim Salehi, Iris Fossier y Muriel Mureau.

La Casa de Velázquez organiza además, una Jornada de Puertas abiertas donde anualmente se exponen al público los proyectos desarrollados, así como los estudios y talleres de los artistas (fig. 35).



Fig. 35. Vistas del estudio de la artista francesa Muriel Mureau, en la Casa de Velázquez, en 2010.

VIII.3.3. ALfaRa StuDio

A diferencia de los espacios precedentes, aLfaRa StuDio es un proyecto de iniciativa íntegramente privada, impulsado por Alfonso Santos y Dulce Pérez —propietarios de la galería ovetense Sala alfaRa[602]—. El Centro aLfaRa StuDio se inauguró en mayo de 2009, como un espacio dedicado a la producción artística, con el fin de conformar con el tiempo, una colección de arte gráfico contemporáneo, que mediante la exposición de las obras, sirviera para promover a los jóvenes creadores que trabajan y residen en el mismo.

La residencia taller está emplazada en la pequeña localidad de Encina de San Silvestre (a 40 km kilómetros de Salamanca), en una gran finca campestre, que configura un entorno

602 La galería y librería Alfara se fundó en Oviedo en 2006, y sigue siendo hasta hoy, único espacio expositivo en la ciudad, dedicado de forma exclusiva al arte gráfico.

muy propicio para la creación artística y la convivencia entre los creadores residentes que durante unos días intercambian experiencias y métodos de trabajo en un ambiente rural[603](fig. 36).



Fig. 36. Panorámica del centro aLfaRa StuDio en La Encina de San Silvestre (Salamanca).

Instalaciones

ALfaRa StuDio dispone de dos talleres de unos 100 m^2 y 40 m^2 de superficie respectivamente, que cuentan con instalaciones para los procesos de grabado calcográfico, grabado en relieve, y litografía (fig. 37). En cuanto a maquinaria, disponen de dos tórculos, una prensa litográfica, dos campanas extractoras, resinadora, *calientaplanchas*, gubias manuales y eléctricas; puntas secas, y distintas herramientas de grabado; además de los mordientes y las tintas necesarias, que también están a disposición de los residentes.

Las residencias artísticas de aLfaRa, comprenden también el alojamiento, para lo que disponen de habitaciones dobles con baño, una cocina y comedor comunes con menaje, terrazas y piscina. Recientemente, el Centro ha ampliado sus instalaciones con un nuevo edificio que cuenta con cuatro apartamentos individuales y sus correspondientes estudios, pensados para artistas que necesitan más individualidad a la hora de desarrollar su trabajo.



Fig. 37. Imágenes de los talleres aLfaRa StuDio en La Encina de San Silvestre (Salamanca).

603 Información obtenida a partir de la comunicación personal con la directora del proyecto, Dulce Pérez; el 2 de julio de 2015.

ALfaRa StuDio concede residencias quincenales o semanales que incluyen gratuitamente el uso de las instalaciones y la residencia, mientras que la manutención, el papel y las planchas corren por cuenta de los residentes. El centro no posee maestro de taller, razón por la que los residentes deben estar capacitados para trabajar solos, respetando y cuidando las instalaciones, con el fin de mantener los talleres en perfectas condiciones.
La única condición que se pide a los artistas, es que al concluir su estancia, cedan a aLfaRa parte de su trabajo que pasa a formar parte de la colección de los propietarios, quienes establecen el compromiso de exhibirlas en diferentes espacios.

Proceso de selección de artistas

La selección de los residentes se hace en función de su trayectoria y del interés del proyecto artístico, que deben presentar para solicitar la beca. Los principales criterios de selección se basan en la madurez artística y en el potencial creativo de los solicitantes, así como en las referencias favorables de sus maestros.
Entre los artistas que han trabajado como residentes podemos encontrar desde artistas noveles hasta profesionales docentes, o artistas de trayectoria media.



Fig. 38. Imágenes del proceso de realización de la carpeta y prueba final de la serie *Los pliegos del cordel y Aleluyas*, del artista Javier Jubera, realizada durante su estancia en aLfaRa, en 2013.

Actividades paralelas y colaboraciones

Durante los primeros años, el taller impartió cursos formativos estivales con el fin de darse a conocer. Para ello, contó con artistas e impresores como el catedrático de grabado de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, José Fuentes; el director del taller Gravura, Paco Aguilar; el maestro de taller de la Escuela nº 10 de Madrid, Juan Pablo Villalpando; o el que fuera profesor de la Escuela de Arte de Oviedo, Josán López de Pariza.
Otra de las tareas que acomete el Centro, es la exposición de los proyectos desarrollados cada temporada en la residencia. Ésta tiene lugar en la Diputación de Salamanca (Institu-

ción que colabora en la elaboración de un catálogo, que sirve para promocionar a los artistas); y en la galería Sala aLfaRa, situada en Oviedo, en la planta baja de la librería homónima. Este último espacio programa exposiciones de obra gráfica que varían mensualmente, casi siempre dedicadas a la obra de dos artistas.

Desde 2010, aLfaRa StuDio colabora con el Centro Internacional de la Estampa Contemporánea (CIEC) de Betanzos, en un proyecto expositivo. Cada centro elige a seis de sus artistas para la elaboración, durante la primera quincena de septiembre, de una carpeta de doce estampas (con un formato de 50 x 70 cm) de las cuales ambos centros, se quedan con un ejemplar que sirve para la exposición que se celebra cada enero, simultáneamente en la Sala alfaRa de Oviedo y en las instalaciones del CIEC en Betanzos.

Pese a la falta de apoyo institucional y su joven trayectoria, este proyecto está consolidándose gracias al esfuerzo de sus promotores, como la única iniciativa privada en nuestro país, que actualmente ofrece residencias artísticas en el ámbito gráfico, que incluyen alojamiento.

A modo de conclusión de este apartado queremos subrayar la relevancia del taller de desarrollo de proyectos en residencia, ya que promueve la creación y la producción mediante becas, que dotan al artista de la autonomía y libertad para trabajar sin las limitaciones económicas y temporales que podría tener por ejemplo, en un taller de colaboración.
Los artistas becados por los tres centros que hemos estudiado, poseen cierta trayectoria en el campo de la gráfica, y capacidad para trabajar de forma autónoma. Es por ello, que las obras que se llevan a cabo durante las residencias, poseen un carácter reflexivo y están elaboradas siguiendo el planteamiento de un proyecto o serie, similar al que pudieran hacer en sus talleres personales, pero desde la perspectiva que les ofrece el trabajar en un espacio diferente al suyo habitual, y la riqueza que les proporciona el diálogo artístico y cultural con otros creadores.

VIII.4. EL TALLER DE CREACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA

Este modelo de taller es el más extendido y presenta un carácter muy abierto. Dentro de esta tipología, se enmarcan todos aquellos espacios de titularidad privada que, fundados por artistas, tienen como propósito prioritario la producción de su propia obra gráfica, subordinando la edición, a la creación y experimentación artística.
Estos talleres pueden estar conformados por un único artista, o por varios que se unen para compartir instalaciones o trabajar en comunidad, y asimismo pueden dedicarse en exclusiva a la realización de su trabajo, u ofrecer otro tipo de actividades, como pueden ser la docencia, la realización de ediciones por encargo, el alquiler de sus instalaciones o la exposición, pudiendo desempeñar también varias tareas al mismo tiempo[604].
Además, formarían parte de esta categoría, los talleres de titularidad pública que actúan como talleres abiertos, brindando sus instalaciones a aquellos creadores que desean llevar a cabo sus proyectos. Dado que en el contexto nacional éstos son excepciones, podemos afirmar que se trata de un modelo de taller mayormente privado[605].

La realidad de los talleres de artistas que de forma privada se ocupan de la creación de su propia obra, se torna oscura y poliédrica. Por lo general, nos encontramos frente a un taller desconocido, que adopta tantas formas como personalidades de las obras y los artistas que trabajan en él. Por lo que constatamos que se trata de un taller habitualmente inaccesible que no nos permite establecer patrones, ni tomar un único ejemplo para estudiar la totalidad de dichos espacios. No obstante, sí que podemos tener acceso a muchas obras creadas en estos talleres, a través de exposiciones, catálogos, certámenes, internet, etc., lo que nos permite acercarnos a la forma de trabajo de los creadores. Por esta razón, la información de las obras que, junto a los autores, hace referencia al taller de producción y al técnico impresor que asiste en el proceso, nos resulta muy valiosa, ya que sirve para documentar y sacar a la luz los espacios de creación a través de sus obras.

Si observamos la relación entre los artistas que cuentan con taller propio y su espacio de trabajo, comprobamos que existe una amplia variedad de perfiles y de formas de interrelacionar con dicho espacio. Por un lado, se encuentran los creadores, cuyo trabajo cuenta con cierto reconocimiento, que bien suelen trabajar en otros talleres diferentes al suyo,

604 Dentro del estudio de talleres españoles hemos recogido un modelo de taller «polivalente», que combina la producción de diversas actividades; v. VIII.8.

605 Los talleres de gestión pública, que actualmente existen en España enfocados a la producción de obra propia, son muy escasos y actúan también con otros fines; por ejemplo, el taller de la Fundación Bilbao Arte, el taller Arteleku, o algunos de los centros municipales ya tratados.

donde encuentran la colaboración técnica, bien contratan los servicios del técnico impresor para que acuda a su taller y les preste asistencia[606]. Por otro lado, encontramos a los artistas que son también impresores profesionales y se encargan ellos mismos de asumir la producción de su obra en talleres que ofrecen otros servicios; y finalmente, hallamos un amplio espectro de creadores que, aunque no son técnicos impresores profesionales, tienen conocimientos suficientes en los procesos, y se dedican a la investigación y experimentación artística, desarrollando su propia obra.

Debido a las características anteriormente apuntadas, el taller de este último perfil de artista, se sale de nuestro estudio por su enorme diversidad. Sin embargo queremos explorar esta categoría de espacios, a partir del trabajo del colectivo formado por Patricia Gómez y María Jesús González, porque consideramos que su idea de taller —que se «funde» con la obra—, se adecúa muy bien a la creación artística y debido también al conocimiento personal de las artistas, cuya cercanía nos ha proporcionado valiosa información. A continuación exponemos su trabajo como ejemplo, sin intención de establecerlo como modelo de otros, pues recalcamos que se trata de espacios cuya identidad, se corresponde con el trabajo de sus autores.

VIII.4.1. El taller efímero. La obra de Patricia Gómez y María Jesús González

Anteriormente, en el capítulo dedicado a los modelos internacionales de taller, nos referíamos a aquellos espacios que se alejan de los formatos físicos tradicionales, talleres sin un espacio permanente o de carácter efímero; y talleres ambulantes, que varían su ubicación dependiendo de las particularidades de cada proyecto[607]. En relación a esta tipología, queremos detenernos en el estudio de la obra del colectivo formado por Patricia Gómez (1978) y María Jesús González (1978). Para las artistas, el taller no es solamente un espacio que aloja la producción de su obra, sino que es parte integral (física y conceptual) del resultado final de la estampa. Un taller que varía su ubicación definiendo la personalidad de cada uno de los proyectos que las artistas abordan.

Tras estudiar Bellas Artes en Valencia, Gómez y González comenzaron a trabajar juntas en un taller de grabado, en Bergamo (Italia). Sus primeras obras, generadas a partir de

606 Anteriormente hemos visto algunos casos de estas colaboraciones en las que el técnico-impresor acude a trabajar al taller del artista; p.e. Picasso con los hermanos Crommelynck, Miró con Barbarà, o Valdés con Guillén Ramón.

607 Revísense los apartados de la tercera parte: VI.7. (El taller efímero) y VI.8. (El taller ambulante).

matrices encontradas en una chatarrería, ya evidenciaban el interés de las artistas por registrar la memoria de los materiales y las huellas del tiempo. Estos trabajos les conducirían al descubrimiento accidental, de la técnica del arranque mural o *strappo*[608], mientras secaban la imprimación de un lienzo que se adhirió a la pared de su estudio, arrancando partes de ésta. Este proceso técnico, que les permitía transferir las huellas murales sobre el soporte, sería empleado en adelante, en la mayoría sus trabajos, para los que recurren a la intervención *in situ* de la técnica del arranque obteniendo así, fragmentos de pared que contienen las huellas del lugar intervenido. Gómez y González definen el concepto de su obra como *la recuperación de la memoria impresa sobre los muros de edificios abandonados en vías de desaparición.*[609] Seguidamente exploramos algunos de los proyectos que han llevado a cabo.

Proyectos

Su primer proyecto *site specific*[610]: *La Casa de las Salinas* (2009), se desarrolló en una casa abandonada, en la localidad albaceteña de Viveros, cuyas paredes interiores estaban decoradas con pinturas murales, a partir de las cuales, las artistas comenzaron a hacer pruebas transfiriéndolas sobre tejidos. Estas obras se completaron con un libro de artista *Por aquí pasé yo,* compuesto por estampaciones de fragmentos de pared de la casa, que contenían testimonios escritos de las personas que «habían pasado por allí».



Fig. 39. Imágenes del proceso de trabajo de *El Cortijo y la Villa*, desarrollado en Cortijo de Lopera, Almedinilla (Córdoba), en 2013. Patricia Gómez y María Jesús González.
En las imágenes superiores se aprecia el recubrimiento de la pared con tejido negro, y el proceso de arranque de parte de la superficie de la pared. Abajo, detalle de muestras extraídas de los once cortijos intervenidos.

608 La técnica del *strappo* se basa en arrancar capas de pared, mediante colas y medios sobre un soporte, que en el caso del colectivo, se trata generalmente de tejido.

609 GÓMEZ, Patricia / GÓNZALEZ, Mª Jesús. Información obtenida a través de una entrevista personal con las artistas en el almacén donde albergan sus obras, en Valencia; el 22 de Julio de 2015.

610 En el apartado VI.7.2.1. habíamos explorado algunos proyectos *site specific*, especialmente ideados para su emplazamiento.

Las obras de Gómez y González han ido moldeándose con el tiempo, adoptando nuevos significados. Así pues, los trabajos que llevaron a cabo en el barrio del Cabañal de Valencia —donde iban a demolerse varias viviendas—, pretendían recuperar el patrimonio en vías de desaparición, mientras que proyectos posteriores como los realizados en cárceles, tenían como objetivo recuperar los escritos y los testimonios hallados en las celdas que iban a ser derruidas. Tal y como cuentan ellas mismas, su labor se basa en *...estampar, para recuperar espacios que están a punto de desaparecer, rescatar las huellas del tiempo y de la memoria de las personas que los han habitado.*[611]

El proyecto de la Cárcel de Valencia, inició una serie de trabajos dedicados a diferentes *Cárceles*, y se desarrolló poco antes de que la prisión fuera a ser derruida. Tras una serie de permisos, las artistas lograron acceder al edificio para trabajar en su interior, en el que utilizaron de nuevo, las paredes como matriz y estampa, dando como resultado, *Los Libros Celda*. Esta obra se expuso en la feria de ARCO, y les supuso la concesión de una beca de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, para trabajar en la prisión de Palma, donde ejecutaron un proyecto similar, en colaboración con los reclusos de la prisión semi-abandonada. El comisario colombiano José Roca, se interesó por su trabajo y les invitó a realizar un proyecto en una cárcel estadounidense, dentro de los encuentros celebrados en torno a Philagrafika[612], que les llevó a trabajar en 2011, en la antigua prisión de Holmesburg en Filadelfia. En esta ocasión, Gómez y González exploraron la arquitectura y la memoria de esta histórica prisión, que todavía en el siglo XX, seguía utilizando el superado sistema del panóptico (fig. 40).



Fig. 40. Proceso de realización de la obra *Second Skin. Cell 805. 2011*. Patricia Gómez y María Jesús González. A la izquierda, imagen de la celda antes de ser intervenida. En las imágenes centrales se aprecia el recubrimiento y el *arranque* de parte de la pared de la celda con tejido negro. A la derecha, la transferencia resultante, extendida frente a la puerta de la prisión de Holmesburg (Filadelfia).

La elección de los emplazamientos para llevar a cabo sus proyectos, responde a la necesidad de dejar constancia de testimonios en vías de desaparición y que las artistas conside-

611 GÓMEZ, Patricia / GÓNZALEZ, Mª Jesús. *Ibídem.*

612 Philagrafika es una importante cuatrienal internacional de arte contemporáneo que tiene como eje central el arte gráfico. Se celebró por primera vez en 2010, en la ciudad de Filadelfia y en ella participaron cerca de cuatrocientos artistas de todo el mundo.

ran importantes, y al igual que hicieron con las huellas de los reclusos, Gómez y González proyectan hacer lo propio en un ambicioso proyecto que están desarrollando en el momento de escribir este estudio. Se trata de transferir las huellas de las paredes de los centros de internamiento, de la ruta de emigrantes de las costas occidentales de África hasta las Islas Canarias, que en la actualidad han sido prácticamente abandonados. Así hemos podido observar (en el almacén donde las artistas, concluyen el proceso de sus obras), cómo guardan numerosos arranques de las paredes del centro de Fuerteventura, procedentes de las paredes contiguas a los cabeceros de las literas. Se trata de dibujos y anotaciones hechas a bolígrafo por los emigrantes, que a modo de *diario de viaje* pretenden dejar registro de sus vivencias. Mientras procesan los arranques en el taller, las artistas esperan la concesión de una beca que les permita concluir la segunda parte del proyecto en el centro de internamiento de Mauritania —punto de partida de dicha la ruta—.

La relación de las artistas con el taller de carácter efímero, les atrae por el modo en que cada lugar se les presenta como: *un espacio lleno de tesoros a la espera de ser descubiertos*[613], y sobre las diferencias entre trabajar en un taller convencional y en un taller efímero, nos apuntan que en el caso de éste último, encuentran numerosas dificultades; desde el acceso a los lugares de trabajo (para los que normalmente tienen que obtener permisos), hasta las incomodidades con las que se enfrentan, ya que éstos, a menudo en ruinas, no suelen tener luz eléctrica, ni agua. Una vez realizados los arranques *in situ*, completan el proceso en un gran almacén, donde los limpian y fijan con emulsiones acrílicas para luego montarlos o archivarlos de diversas maneras: enrollados, montados en bastidores, o en piezas contenedoras.

Exposiciones

A la hora de exponer sus trabajos, Gómez y González persiguen vincularlos con los lugares de producción (fig. 41), y dada la complejidad y los formatos colosales de los mismos, se sirven de medios como la fotografía y el vídeo para documentar las diferentes partes de su trabajo, reforzando así su significado.

El colectivo ha participado en la Feria de Arts Libris de Barcelona, donde expusieron libros de fotografías editados por la galería Raiña Lupa; y en la Feria de Arte Múltiple ESTAMPA, en 2010. Actualmente trabajan con las galerías Espaivisor de Valencia, y Adaya de Palma de Mallorca.

613 GÓMEZ, Patricia / GÓNZALEZ, Mª Jesús. *Ibídem.*



Fig. 41. Obras de Patricia Gómez y María Jesús González. A la izquierda, proyecto para *El Vuelo de Hypnos VIII*. Villa Romana de El Ruedo, en Almedinilla (Córdoba). Julio-noviembre de 2014. A la derecha, imagen de la exposición en el Centro del Carmen de Valencia, en 2008.

Queremos insistir una vez más en la pluralidad de artistas que dedican su trabajo a la creación y experimentación de su obra dentro del ámbito de la gráfica, dando lugar a espacios únicos, de correspondiente personalidad a las obras que los conforman. En consecuencia resulta imposible establecer tipologías que los abarquen a todos. No obstante podemos argumentar, a través de varios ejemplos que se presentan en el trabajo de campo de esta tesis, que a nivel de creación, nos encontramos en un momento de gran riqueza y diversidad en el arte gráfico dentro del panorama nacional.

VIII.5. EL TALLER DE AUTOEDICIÓN

Los talleres de artistas que editan su obra, se enmarcan también dentro de los espacios conformados por creadores que se dedican a la creación y experimentación artística de sus propios trabajos. Sin embargo, éstos difieren de los anteriores, en que están enfocados más a la producción de ediciones o tiradas de obra gráfica con un propósito divulgador, que a la producción de creación única. Al igual que el taller de creación y experimentación artística, los espacios dedicados a la autoedición no siguen esquemas o patrones fijos[638], se trata de talleres que se adaptan a las características de los distintos proyectos siendo un rasgo frecuente su uso colectivo.

Debemos recordar que en los trabajos de autoedición, es el propio artista quien asume también el papel de editor e impresor[614], siendo el único responsable de su obra, hecho que le dota de una gran independencia creativa.

614 En el capítulo II definíamos los distintos modelos de editor, entre ellos, el artista-editor.

En los últimos diez años han aparecido un gran número de creadores independientes que bien de forma individual o colectiva, trabajan formatos relacionados con la estampa, el libro de artista, el *art fanzine*[615] y los objetos múltiples, produciendo, editando e incluso distribuyendo sus propios trabajos. A menudo se trata de proyectos de carácter híbrido y multidisciplinar, que transitan en torno a un conglomerado de géneros: el arte, la literatura, la ilustración, la fotografía, el diseño gráfico, etc.
Otra de las características de la autoedición es que su producto es un material ajeno a los canales tradicionales de mercado del arte gráfico (galerías, editoras, etc.) y aunque posee un valor económico, éste no está en el origen o el trasfondo de los proyectos artísticos, siendo uno de sus potenciales, su gran accesibilidad al público.

La exposición *AutoEdit*, recientemente celebrada en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte de Navarra, refleja bien los cambios que se están experimentando en la autoedición contemporánea, y viene a legitimar las ediciones que se mueven entre el *fanzine*, el libro y la estampa. Su comisario, Juan P. Huércanos reflexiona en torno a este fenómeno:

> El fenómeno de la autoedición ha dejado de ser un espacio marginal o una alternativa menor a las dinámicas establecidas en el panorama artístico para erigirse en una acción creativa con identidad propia, capaz de posibilitar proyectos de calidad accesibles y de bajo coste y de emprender estrategias de red para encontrar su propia audiencia y comunicarse con ella de modo más directo, sin apenas limitaciones y filtrados. Lo interesante de la autoedición vinculada a las expresiones plásticas es que se trata de un fenómeno que ha explotado en los últimos 3 años y que, actualmente, alude a una escena muy ágil, cambiante y algo inaprensible. En definitiva, en ese momento me pareció muy relevante la percepción de un fenómeno que estaba rebasando los límites del libro convencional y lo superaba de un modo más efectivo, generando una identidad propia.[616]



Fig. 42. Imagen de la exposición *AutoEdit* celebrada en Diciembre de 2014, en el Centro Contemporáneo Huarte, en Navarra.

615 El *art fanzine* es concepto muy amplio en el que cabe todo tipo de publicación de carácter artístico que tiene como rasgos principales, la autoedición y la autogestión, la multiplicidad y la libertad formal. Su producción se caracteriza frecuentemente, por la utilización de medios muy básicos, que lo convierten en una obra accesible a un gran público.

616 HUÉRCANOS, Juan Pablo. «AutoEdit. Nuevas formas y modelos en la autoedición y la publicación independiente». En: *Fanziart*. 2014 [En línea] [Consulta: 16/12/2014] Disponible en: < http://fanzinant.com/Eventos/AutoEdit-Nuevas-formas-y-modelos-en-la-autoedicion-y-la-publicacion>

Este fenómeno efervescente se debe en parte a la facilidad de acceso que el artista tiene a las herramientas digitales, que ha propiciado que muchos creadores lleguen fácilmente al mundo editorial, generando así, una nueva tipología de taller muy versátil, en donde se lleva a cabo todo el proceso de producción, edición y muchas veces, la exposición a través de una galería propia o de otros canales como internet, desde donde el artista puede distribuir fácilmente su obra. En definitiva, nos encontramos ante un artista, que reúne en sí mismo las figuras del creador, técnico-impresor y editor, una posición de privilegio que le proporciona gran independencia para explorar técnicas, formatos y géneros, que dan lugar a obras que destacan por su carácter transversal y multidisciplinar. A continuación exploraremos algunos proyectos actuales, que tienen en común su carácter colectivo y su joven trayectoria.

VIII.5.1. Las autoediciones. Entre la estampa, el *fanzine* y el objeto artístico

Entre los colectivos dedicados a la autoedición en la ciudad de Madrid, destaca La Más Bella, un proyecto formado en 1993, por Diego Ortiz y Pepe Murciego, que propone canales y métodos alternativos a los establecidos en el mundo editorial convencional. Entre sus principales vías de actuación, se encuentran la edición de la revista experimental La Más Bella (fig. 43), y la realización de proyectos como *Bellamatic*.
Bellamatic es un proyecto de experimentación con máquinas expendedoras automáticas adaptadas para vender las ediciones del colectivo y cualquier otro tipo de productos artísticos de difícil comercialización, creados por colectivos, editores o artistas de espíritu similar a La Más Bella (fig. 44). Desde la fecha de su creación, en 2001, *Bellamatic* ha viajado a distintas instituciones, eventos, galerías y museos, variando sus contenidos[617].
Cabe destacar que sus iniciativas sin ánimo de lucro, están ideadas para promocionar los formatos de edición raros y experimentales, a menudo de carácter objetual.

617 Para más información, consúltese la página web del colectivo: *LA MÁS BELLA* [en línea] [Consulta: 28/11/2103] Disponible en: <http://www.lamasbella.es/bellamatic/>



Fig. 43. Imágenes (exterior e interior) de la revista *La Más Bella*, editada entre febrero y mayo de 2011. Compuesta por una bolsa transparente impresa en dorado, con multitud de material en su interior: impresión *offset,* fotocopia, serigrafía, tampografía, objetos manipulados, cartón ondulado y DVD. Tirada: 1000 ejemplares (250 ejemplares, aproximadamente, vividos y montados por el propio público-lector en el Teatro Pradillo de Madrid, los días 14 y 15 de mayo de 2011). Precio: 17 €.

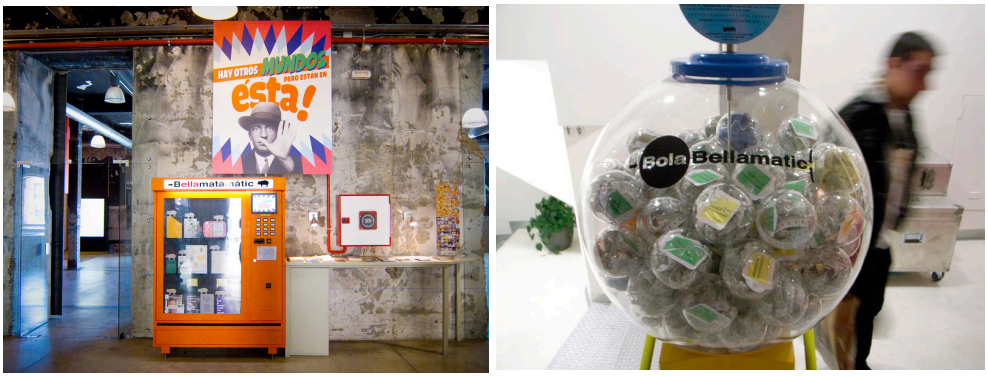


Fig. 44. Utilización de máquinas expendedoras para la venta de las ediciones de La Más Bella en el espacio del Matadero de Madrid. 2012.

Con un planteamiento próximo al anterior, pero configurado en Barcelona, surgió en 2005, el colectivo *Papermind*, con la publicación de un *art fanzine* autoeditado por Juan Cardosa y Carlos Murillo, quienes la presentan como «la galería más pequeña de mundo». Su ideario comulga con las publicaciones del movimiento Fluxus, mientras que su confección de carácter aleatorio, responde a las creaciones surrealistas.

Cardosa aclara que la publicación tiene como objetivo «ser un medio de comunicación para dar libertad creativa [...] Es un aliciente para que esa gente que tiene una idea en la cabeza pero no tiene dónde llevarla, pueda realizarla».[618] Por esta razón, *Papermind* no unifica los formatos ni los contenidos, manteniendo así, la esencia de cada obra y evitando cualquier imposición. La única constante es el contenedor de las piezas: una bolsa de plástico que los promotores rellenan con las producciones artísticas que sus colaboradores realizan. Por consiguiente, el papel del Colectivo responde más al de editores e impresores

618 CARDOSA, Juan, citado por: TRINDADE, Gabriel. «El fanzine que atesora un museo portátil». En: *El Mundo*. 06/05/2010. [En línea] [Consulta: 5/8/2015] Disponible en: <http://papermindfanzine.blogspot.com.es/>

—encargados de seleccionar a diversos artistas y de producir sus obras—, que al de creadores de las obras en sí mismas; aunque suyo es el concepto sobre el que se articula cada uno de los números publicados.

Para la creación de cada edición, *Papermind* realiza una convocatoria de participación abierta, en torno a veinticinco artistas participantes, que además de colaborar con la creación de una imagen, costean una pieza seriada de su obra por cada número. De esa forma, «cuando alguien compra un *Papermind*, tiene unas treinta piezas artísticas originales»[619], explica Murillo.

Papermind ha editado ya veinticinco números, que contienen unas veinticinco piezas con tiradas de 100 ejemplares, y se ha publicado en distintas ciudades como Lisboa, Róterdam, Santiago de Chile, Sao Paulo o Vancouver, entre otras. Actualmente se vende en librerías especializadas con un precio de 13 €.



Fig. 45. Imágenes de la publicación *Papermind* nº 01.

La lista de creadores dedicados a la autoedición, surgidos en el último lustro, es amplísima y muy abierta. Se trata de colectivos que a menudo se conforman exclusivamente para acometer proyectos aislados que una vez concluidos, quedan disueltos. Por ello revisaremos solamente algunas de las propuestas más jóvenes, que con el tiempo, han seguido manteniendo su estructura.

Lentejas Press se fundó en Barcelona a comienzos de 2013, como un taller-editorial independiente formado por Francesca Danesi, Elena Ortiz y Elena López Lanzarote.

Tal y como ellas se autodefinen en su página web: «*Lentejas Press* no pretende ser un mero escaparate personal, sino una plataforma de ideas y proyectos de diferentes artistas e ilustradores»[620]. Sus ediciones apuestan por la calidad del trabajo manual poniendo especial énfasis en el proceso de producción. Emplean procesos alternativos a los digitales, como son la fotografía analógica y especialmente, la impresión Risograph, cuyo aspecto, un tan-

619 MURILLO, Carlos. *Ibídem.*

620 *LENTEJAS PRESS*. 2013. [En línea][Consulta 21/3/2014] Dispponible en: <http://lentejaspress.tumblr.com/>

to imperfecto y el carácter sostenible de sus tintas, se adecúa muy bien al lenguaje gráfico y a la filosofía de trabajo del colectivo[621].

Entre las publicaciones de *Lentejas Press*, destaca *Cor*, un *art fanzine* periódico, en el que colaboran distintos creadores y que dedica cada una de sus ediciones a un único color. Está impreso en Risograph con una tirada de 150 ejemplares (fig. 46). Otro de sus trabajos más recientes es *Selected,* una carpeta-caja compuesta por diez estampas realizadas también con Risograph a dos tintas, en las que participaron diez artistas internacionales como Olga Capdevila, Marcus Connor, Aurelien Debat, Rafa Goicoechea, José Ja Ja Ja, Cristóbal Jiménez, Peter Judson, Agata Królak, Tanawat Sakdawisark y Marta Veludo.



Fig. 46. Arriba: imágenes del segundo número de la publicación de *Lentejas Press*: *Cor.* 2014. Risograph a 2 tintas, edición: 150 ejemplares. Abajo: imagen de la exposición de otro de los números del *art fanzine,* dedicado al color rosa.

Otro colectivo barcelonés es *Rosacarmen Autoediciones,* fundado en 2010, por las artistas Ane Zaldívar e Inés Sánchez. Sus proyectos van desde los libros ilustrados hasta otras propuestas artísticas en torno al arte público, y se caracterizan por su factura artesanal, para la que suelen recurrir a la técnica serigráfica. *Rosacarmen Autoediciones* trabajan en *Do-*

621 Risograph es una técnica de impresión mecánica que utiliza la transferencia de tinta a través de un estarcido. Las imágenes se graban térmicamente en un material para crear un *master* que se adhiere a la pantalla del cilindro de impresión, éste gira a gran velocidad entintándose e imprimiendo el papel que pasa por debajo. Al igual que los procesos de estampación tradicionales, requiere la creación de un archivo digital para cada color. Las impresiones en colores planos, tienen una apariencia similar a la serigrafía, pero con ligeros fallos de registro y sutiles variaciones en las distintas impresiones, lo que les confiere un aspecto único. Las tintas son transparentes y su superposición origina otros tonos. Este sistema utiliza además, tintas a base de soja que no contienen disolventes volátiles.

mingo; un estudio compartido con otros creadores, que les da la oportunidad de compartir talleres e involucrarse en proyectos conjuntos.

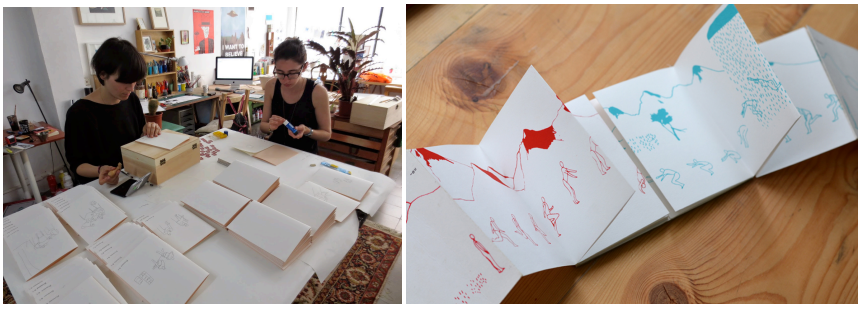


Fig. 47. *Rosacarmen Autoediciones* trabajando en su estudio *Domingo*, un espacio comunitario compuesto por varios colectivos en Barcelona. 2014.

En Madrid encontramos el proyecto *Sandwich Mixto,* formado en 2012, por Virginia de Diego y Pedro de Diego como una editorial independiente de estampas y *fanzines*. La singularidad de su propuesta radica en la ubicación de su sede, en un puesto dentro del Mercado Antón Martín de Madrid, donde producen y distribuyen sus obras y organizan distintas actividades de difusión, relacionadas con el ámbito de la impresión, entre ellas, demostraciones de estampación serigráfica e impresión Risograph, dentro del propio puesto del Mercado (fig. 49). *Sandwich Mixto* produce cada mes, la obra de un artista en tiradas limitadas que distribuye por correo a sus socios. Los formatos de éstas incluyen postales, tarjetones, carteles y *fanzines*, que varían dependiendo de las distintas cuotas de los socios del colectivo, que oscilan entre de 5 y 10 €.



Fig. 48. Puesto de producción y distribución de trabajos elaborados por el colectivo *Sandwich Mixto* en el Mercado de Antón Martín de Madrid, en 2014.

En todas estas iniciativas es importante reflexionar sobre la posición de los creadores como únicos responsables de su obra; asumiendo el papel de artistas, impresores y editores al mismo tiempo. La autoedición les proporciona una libertad creativa enorme, sin los compromisos que pudieran tener con un editor, lo que se traduce en la producción de formatos y estructuras inusuales que juegan con los límites tradicionales de la obra gráfica, estableciendo un interesante diálogo entre forma y contenido. Esta libertad —posibilitada en gran medida por la facilidad de acceso a la impresión a través de los procesos de impresión digitales—, ha traído consigo la aparición de nuevos formatos de producción, distribución y exposición, alejados de los cauces habituales del sistema del arte, que utilizan plataformas como ferias de arte alternativas, internet, o los propios talleres de producción para exponer sus trabajos.

VIII.6. EL TALLER DE PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA POR ENCARGO

Se trata de talleres que normalmente trabajan en colaboración con un artista, a quien ofrecen asistencia técnica y humana, en la producción de obra gráfica original, prestando servicios a un cliente que encarga el trabajo. El cliente puede ser un editor (que puede a su vez estar representado por una galería, una institución o una empresa privada) o con menos frecuencia, ser el mismo artista con quien el taller colabora. Por lo tanto, su trabajo está condicionado y depende de los parámetros y restricciones marcados por el cliente. En los casos que el editor es el propio artista con quien el taller colabora, el proceso de trabajo entre artista e impresor es más directo y suele ser también más libre, ya que carece de figuras intermediarias que puedan añadir condicionantes al proyecto. Condicionantes que pueden establecerse con respecto al formato, las técnicas, el número de matrices y de tintas, soportes, u otras características que imponga la edición, que pueden ir relacionadas con la disponibilidad temporal del artista, el tiempo de ejecución de la producción, el presupuesto u otros factores.

Tal y como hemos podido comprobar a lo largo de nuestra investigación, en España abundan los encargos de ediciones que han sido vendidas antes de ser producidas; sirvan como ejemplo las ediciones cuyo fin es el regalo de empresa, y que por lo tanto deben ajustarse a ciertos límites formales. En estos casos, el trabajo del impresor y el artista estará coartado por las condiciones del acuerdo establecido en el encargo, y el aspecto final

de la obra gráfica dependerá, además del trabajo del artista y del impresor, del editor de dicho encargo.

Este modelo de taller es similar al de los talleres franceses de principios de siglo XX, que producían obra adaptada a las necesidades del cliente (artista o editor); siendo comparable por ejemplo, al estudiado Atelier Lacourière-Frélaut[622].
En España existen multitud de talleres que producen obra gráfica por encargo (colaborando o no, con los artistas), sin embargo son muy poco habituales, los que se dedican exclusivamente a esta actividad. A continuación estudiaremos dos establecimientos, principalmente enfocados al ejercicio de producción de obra gráfica en colaboración con el artista; por un lado, el taller de Christian M. Walter, que combina estos servicios con la edición esporádica, y por otro lado, Factum Arte, que concierta la producción por encargo, con la investigación en nuevas tecnologías (área en la que está especializado el taller). Ambos, fundados por impresores extranjeros afincados en nuestro país.

VIII.6.1. El taller de serigrafía. Christian M. Walter

La trayectoria del taller de Christian Mathias Walter (1959) comienza en Alemania (su país natal), en el ámbito de la serigrafía industrial. En los años ochenta, Walter llegó a Granada donde se adentró en la estampación artística, primero en el taller de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, y luego trabajando durante unos meses en el taller de la Galería Laguada.
Tras constatar la carencia de talleres de serigrafía artística en Granada, Walter fundó en 1986, junto a su mujer —Loli Rodríguez—, su propio taller en la calle Mano de Hierro. Allí realizaron sus primeras tiradas coproduciendo junto a los artistas Valentín Albardíaz, Luis Costillo, Eva María Herbold y Julio Juste; y trabajaron para editores externos, favoreciendo así la implantación de las primeras colaboraciones en la ciudad entre particulares, galerías e instituciones. Siendo el primer artista significativo con el que trabajaron, José Guerrero para quien estamparon la serigrafía *Homenaje a Zóbel*, editada por la Galería Palace.

Las sucesivas ampliaciones de la infraestructura técnica del taller, hicieron necesario su traslado a otros emplazamientos más espaciosos; primero a un cortijo en la carretera de

622 Ver capítulo: V.2.4.1., dedicado al Atelier Lacourière-Frélaut y al trabajo en colaboración.

La Zubia, y luego a una amplia nave en la localidad de Belicena, donde se ubica actualmente[623].

Instalaciones

Situado en un entorno rural, el taller consta de una nave industrial expresamente diseñada para albergar las instalaciones, con una estructura similar a los secaderos de tabaco característicos de la zona, rodeado por un frondoso jardín.

Está equipado con una pequeña mesa manual para pruebas, una máquina semiautomática de 100 x 70 cm, una mesa manual de gran formato de 220 x 120 cm, una insoladora grande, equipamiento informático y una impresora *Inkjet* de gran formato.

Ediciones

En los cerca de treinta años de actividad del taller, Walter ha trabajado para más de ciento cincuenta artistas, entre los que se encuentran además de los ya citados, Jorge Dragón, Rogelio López Cuenca, Chema Cobo, Frederic Amat, Luis Gordillo, Enrique Brinkmann; y algunos, como Julio Juste, Miguel Rodríguez-Acosta o Juan Vida que han tenido una marcada presencia en la evolución del taller. Su metodología de trabajo con los artistas es muy variable; en ocasiones las imágenes le llegan a través de internet, antes de que el artista supervise la tirada, como es el caso de López Cuenca; y otros como Rodríguez Acosta, prefieren trabajar las pantallas de forma más intuitiva y sobre la marcha, en el taller[624].

Christian Walter destaca por su continua innovación, que se percibe en la apuesta por emprender proyectos multidisciplinares que juegan con el espacio, llevando a la práctica el concepto de *gráfica expandida*. Trabajos que incluyen la instalación y las estampas *site specific,* o los proyectos museográficos. Seguidamente hacemos una pequeña referencia, a algunos de sus trabajos más singulares.

En *Tempus fugit*, Walter estampó imágenes de mariposas troqueladas para una instalación de Soledad Sevilla, en la que los elementos serigrafiados cubrían el espacio intervenido por la artista. Este trabajo se expuso primero, en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, y posteriormente en Granada, en el Palacio de la Madraza (fig. 49).

623 Véase: PEÑA-TORO, Joaquín. «El poso de un taller vivo». [En línea] [Consulta 10/05/2010] Disponible en: <http://www.cmwalter.com/wp-content/uploads/2011/11/ElPosodeunTallerVivo.pdf>

624 Para más información sobre el trabajo de los artistas con los que ha colaborado Christian Walter, consúltese el texto de Peña-Toro sobre la exposición con las obras del taller celebrada en el Centro Damián Bayón de Santa Fé, en Granada. PEÑA-TORO, Joaquín. «Sobre bastidores. Un taller en la Vega». Santa Fé. Granada. Centro Damián Bayón. 2009.

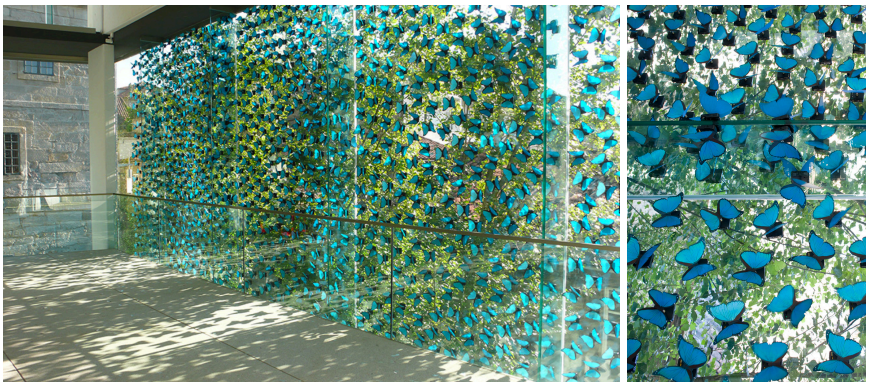


Fig. 49. Imagen de la instalación de Soledad Sevilla, *Tempus fugit*. 1999.
Compuesta por 1.500 mariposas serigrafiadas sobre papel de poliéster.

Una de las colaboraciones más especiales del taller, es la que el serígrafo mantiene junto al artista Julio Juste a quien le une, desde sus primeros trabajos, una gran complicidad, que ha impulsado la actitud experimental de los proyectos. Asimismo, Walter ha colaborado produciendo estampaciones —con carácter de monotipo—, sobre las pinturas del artista, y resolviendo sus imágenes en soportes poco comunes desde papiro, papel de estraza, metacrilato, metal o pared. Dentro de los proyectos museográficos que ha llevado a cabo para artistas e instituciones, podemos destacar la instalación que realizó en colaboración con Juste para el Museo de la Casa de los Tiros, en 1999. En este caso, Walter estampó sobre todo tipo de superficies, incluyendo la estampación directa sobre una pared preparada por Juste con una sola tinta de azul intenso, cuya imagen —dadas sus dimensiones—, tuvo que dividirse en cuatro pantallas para conformar una sola estampa monumental que aún puede verse en la sala contigua a los fondos de obra gráfica del Museo[625].

El taller ha acometido también proyectos que dialogan con sus lugares de emplazamiento como *Camino de la memoria* (2006); una intervención paisajística, en memoria del poeta Federico García Lorca, emplazada en el lugar de su muerte, el Cortijo de las Colonias en Víznar (Granada). En este proyecto, Walter trabajó en colaboración con la arquitecta Carmen Moreno, realizando una estampación de casi treinta metros, sobre piezas de acero, hormigón, resina y tinta epoxi[626]. El sutil resultado, con forma de recorrido y una textura que se camufla con la tierra entre los matorrales, se instaló en el suelo, donde casi pasa inadvertido (fig. 54). En palabras de la autora, este trabajo «representa el paso silen-

625 Para más información sobre el proyecto, véase: PEÑA TORO, Joaquín. *Op. cit.*

626 Véase: RUBIO DÍAZ, Alfredo. «The Craftsman: Hacer es pensar» Departamento de Geografía, Universidad de Málaga [en línea] En:<http://www.cmwalter.com/nuestro-trabajo/museos-exposiciones/>

cioso que el poeta y muchos otros se vieron obligados a hacer en este lugar antes de morir».[627]



Fig. 50. Detalle y panorámica de la instalación de Carmen Moreno. *Camino de la memoria*. 2006. Piezas de acero, hormigón, resina y tinta epoxi. Cortijo de las Colonias en Víznar, en Granada.

Además de la producción de arte gráfico por encargo, el taller ha acometido esporádicamente, algunas ediciones propias, que incluyen estampas de autores como Santiago Ydáñez, Waldo Balart, Juan Vida, Rogelio López Cuenca, Soledad Sevilla, y series de pequeño formato con artistas jóvenes.

Actividades paralelas

Para terminar, debemos hacer mención a la excelente labor docente de Christian Walter, que le ha llevado a impartir cursos en numerosos talleres como el Centro Andaluz de Arte Seriado Alcalá La Real de Jaén, El Jardinico[628] de Caravaca de la Cruz (Murcia), la Fundación Bilbao Arte, el taller Taller Municipal de Grabado de Rivas Vaciamadrid, o la Escuela de Arte de Cuenca.

Fuera de España, Walter ha impulsado proyectos de desarrollo y formación y —en colaboración con la Fundación ArtSur y financiado por la AECID—, ha puesto en funcionamiento talleres de serigrafía en las ciudades de Casablanca, Granada (Nicaragua) y Guatemala, lugares donde también ha impartido cursos de iniciación para introducir a los usuarios en la técnica (fig. 51).

627 MORENO ÁLVAREZ, Carmen, en: *CHRISTIAN M. WALTER. TALLER DE SERIGRAFÍA* [En línea] [Consulta 10/05/2010] Disponible en: <http://www.cmwalter.com/nuestro-trabajo/museos-exposiciones/>

628 El Jardinico, también conocido como Centro Murciano del Grabado y la Estampa Contemporánea, es un centro de producción gráfica formado por una asociación de artistas y radicado en Caravaca de la Cruz (Murcia).



Fig. 51. El serígrafo Christian Walter enseñando el proceso serigráfico en la Fundación Casa de los Tres Mundos Granada (Nicaragua), en julio de 2008.
Proyecto de cooperación internacional de la ONG española Fundación Artsur.

La espléndida y prolífica trayectoria de este taller, se ha mostrado a través de dos exposiciones: *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía*, celebrada en 2007 en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente en Cuenca; y *Sobre Bastidores*, celebrada en 2009, en el Centro Cultural Damián Bayón, en Santa Fé (Granada).

VIII.6.2. El taller de nuevas tecnologías. Factum Arte

Si en el capítulo V habíamos hablado de la dimensión internacional de este taller, en cuanto a la ejecución de proyectos relacionados con la edición de reproducción de obras de arte para la conservación y difusión de patrimonio artístico[629], aquí detendremos la atención en las ediciones artísticas que el taller lleva a cabo, difíciles de sintetizar, dada la enorme diversidad e innovación de sus proyectos en cuanto a procesos, formatos y materiales, así como el uso de la tecnología más puntera.

Factum Arte se fundó en 2000 en Madrid, por el artista e impresor inglés Adam Lowe (1959). La carrera de Lowe en la gráfica, comenzó con la colaboración como artista junto a importantes impresores como Hug Stoneman, y uno de los colaboradores de Stanley Hayter. Estas experiencias le llevaron a cofundar Permaprint, un taller dedicado a imprimir elementos fotográficos sobre cualquier superficie, siendo el punto de partida de la actividad que ahora desempeña; el mismo Lowe explicaba así, la base de sus procedimientos: «Imprimir sobre soportes preparados previamente con varias capas de gesso, y que a

629 Ver: capítulo V.1.

su vez son estampados con multitud de veladuras en el plóter»[630]. Dichos procesos de impresión, cautivaron al artista Richard Hamilton, que recurrió a sus servicios, desencadenando sucesivas colaboraciones con una larga lista de artistas reconocidos, entre los que figuraba Annish Kapoor. En los años noventa comenzó a colaborar con el artista español Manuel Franquelo, con quien fundó Arte Factum en el barrio madrileño de Ciudad Lineal.

Los trabajos e investigaciones desarrollados en Factum Arte, combinan tecnología contemporánea y técnicas tradicionales, gracias a la intervención de un equipo de más de cuarenta personas especializadas en diversos campos (restauración, pintura, escultura, grabado, fotografía, diseño, ingeniería, arquitectura) coordinados por Adam Lowe.

Instalaciones

Tras una mudanza a la calle Albarracín de Madrid, Factum Arte se ha expandido recientemente al edificio contiguo. Se trata de un enorme taller compuesto de varias naves donde dispone de la tecnología más avanzada que, gracias a sus proyectos de investigación, está en permanente evolución. El taller cuenta por ejemplo con impresoras 3D; escáneres de luz blanca de NUB3D[631]; cortadoras de láser de agua y cortadoras con sistema de fresado; una impresora de hormigón —diseñada por Dwight Perry—, con unas dimensiones de 5 x 7 x 5 m (de altura) que permite conseguir novedosas dimensiones (fig. 52); y otros artefactos que, tal y como explica Lowe, van surgiendo a medida que van sobreviniendo necesidades para acometer nuevos proyectos:

> El mito del genio independiente no se da. Somos un equipo que incorpora a especialistas cada vez que es necesario. La gran diferencia es que la tecnología se va desarrollando en un sentido; la restauración o conservación, en otro; la práctica del arte, en otro, y en cierto sentido Factum conjuga todas ellas a la vez. Cuando necesitamos un nuevo escáner láser vemos si existe uno adecuado. Si lo hay, lo usamos; si no, lo inventamos.[632]

Las instalaciones del taller se completan con otros espacios de trabajo repartidos entre Londres y San Francisco.

630 LOWE, Adam, en: MUÑIZ, Gabriel / GONZÁLEZ, Enrique. «Adam Lowe & Factum Arte» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Enero 2011. Núm. 27 p. 37.

631 Con estos escáneres, Factum Arte ha realizado trabajos de digitalización en el Museo del Prado, el Louvre, o el British Museum y uno de sus proyectos más ambiciosos, el escaneado de la Tumba de Tutankamon en el Valle de los Reyes de Egipto.

632 LOWE, Adam, en: JARQUE, Fietta. «La originalidad como proceso» En: *El País*. 19/06/2010.

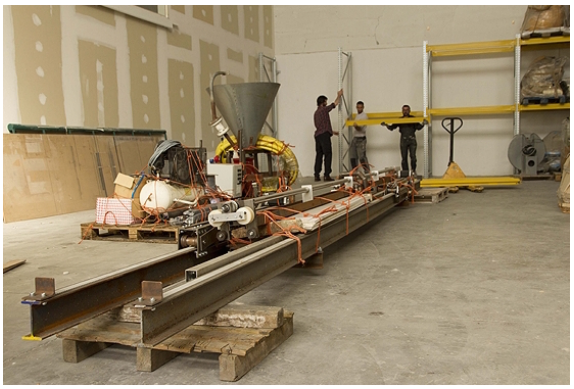


Fig. 52. Instalación de la impresora de cemento diseñada por Dwight Perry, en el taller Factum Arte. Madrid, abril 2015.

Ediciones

Factum Arte trabaja por encargo en proyectos artísticos para numerosos clientes entre los que se encuentran: galerías-editora, como Paragon Press, Whitecube, Ivorypress o La Caja Negra; y artistas como Anish Kapoor, Marc Quinn, Boris Savelev (con los que ha colaborado durante más de doce años), además de Urs Fischer, Marina Abramovic, Jan Hendrix y otros.

Sus proyectos artísticos despuntan por su versatilidad en cuanto a técnicas y formatos, que abarcan la estampa, el libro de artista y la escultura seriada. A continuación, exponemos una pequeña muestra de los proyectos desarrollados por el taller.

Wound (2003) es un libro de artista de Anish Kapoor editado por Ivory Press[633], del que se produjo una tirada de 25 ejemplares. Cada libro se articula en cuatro partes; la primera está formada por una caja forrada de papel gofrado, pintado a mano con interior de papel y tela que contiene las otras partes. La segunda parte es una caja recubierta de seda con texto impreso en tipografía sobre papel hecho a mano con impresiones coloreadas a mano, un dibujo de la impresión de pigmento de los archivos utilizados para cortar el papel, y una hoja cortada por láser. La tercera parte es una escultura elaborada con 261 hojas de papel cortadas y quemadas con láser[634]. Y la cuarta y última parte, es una escultura enmarcada, formada por 50 hojas de papel cortado con láser, que están montadas en una base de aluminio con marco de metacrilato, tal y como se aprecia en la imagen (fig. 53).

633 Ivory Press es una destacada galería-editora y librería, fundada en Madrid, en 1996 por Elena Ochoa. Está especializada en libros de artista, fotografía y arquitectura.

634 El proceso de corte se ha realizado de la siguiente forma: cada hoja se ha cortado a partir de un fichero informático generado por separado. La intensidad del láser quema el papel al cortarlo dejando un tono marrón en el borde de cada hoja. Cada hoja está numerada individualmente y fijada a una base de aluminio pulido con un sistema interno de registro para mantener las hojas en posición. Véanse las diferentes fases de producción en la página web del taller: *FACTUM ARTE*. [En línea][Consulta 03/02/2015] Disponible en: <http://www.factum-arte.com/pag/59/Wound>

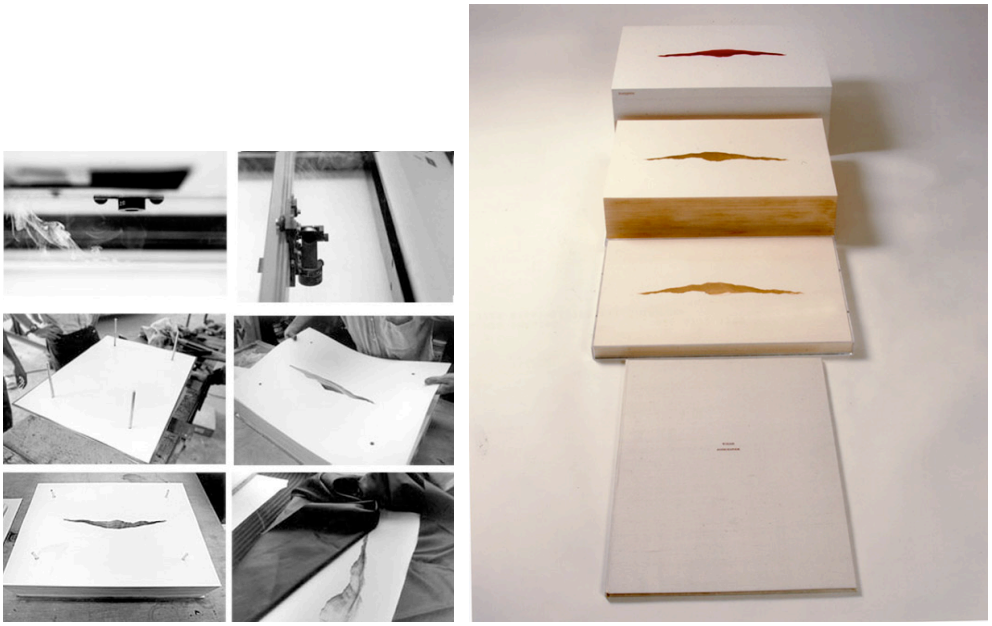


Fig. 53. Proceso de ejecución y resultado final de la obra *Wound*, firmada por Anish Kapoor y realizada por Adam Lowe y Factum Arte para la editorial Ivory Press (Londres). Edición de 25 ejemplares.

Factum Arte ha realizado y coeditado varias ediciones junto al artista Jan Hendrix. Una de ellas es la serie *Eclipse,* de 2007, formada por una serie de diez piezas de láminas de acero en dos versiones (lacada y oxidada), obtenidas de una placa de 4 mm, cortada con un haz de láser a partir de un archivo digital de los dibujos originales del artista. Las piezas resultantes se componen de dos láminas superpuestas, que crean un sutil juego de sombras sobre el soporte donde se apoyan.

Otro proyecto de distinta índole y medios, es el que realizó junto al artista Grayson Perry, para la producción de un extraordinario tapiz (editado por Paragon Press), que se tejió a partir de archivos digitales en colaboración con un telar de *jacquard* en Bélgica.

Recientemente, Factum Arte ha colaborado con la artista Maya Lin y la galería-editora Ivorypress, en la producción de una serie de piezas para la exposición *Rivers and Mountains*[635]. Entre las obras producidas por el taller, se hallan dos mesas tituladas: *Pirineos, 2014,* una de ellas realizada en madera y la otra en mármol; y otras dos piezas más pequeñas: *Aneto Glaciar* y *Maladeta Glaciar*, ejecutadas en mármol de Macael sobre una base de madera, que emulan la cadena pirenaica (fig. 54 a). Para la construcción de la pieza *Cloudine: Everest at 20000ft* se cortaron varios cartones que fueron ensamblados en capas de 1,5 mm de grosor, con resina, papel y madera, que recreaban el Monte Everest (fig. 55 b).

635 La exposición de Maya Lin: *River and Montains* tuvo lugar en la galería madrileña Ivory Press en el mes de noviembre de 2014.

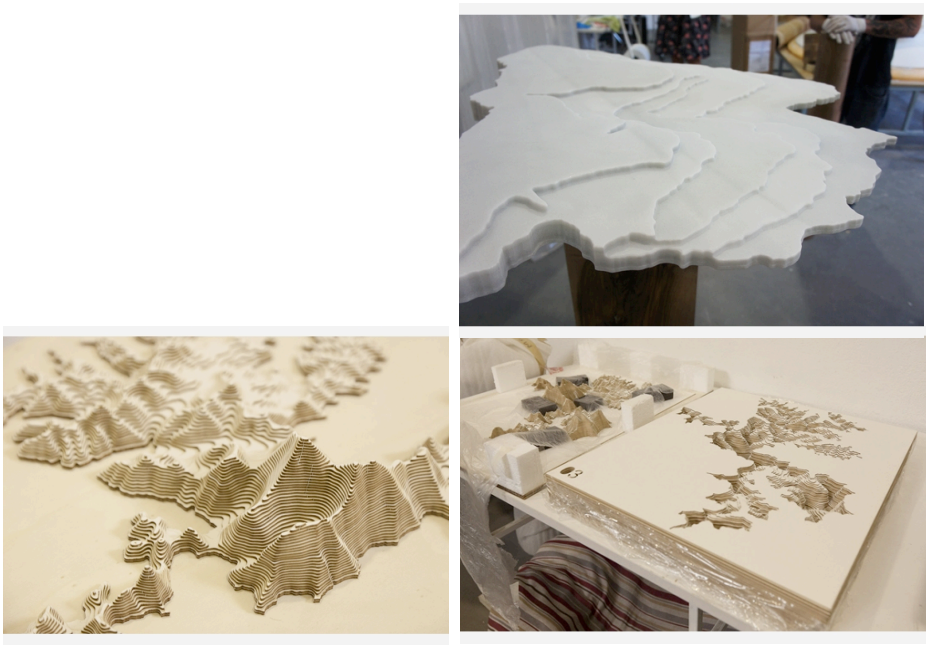


Fig. 54. Obras pertenecientes a la artista Maya Lin, realizadas por el taller Arte Factum en 2014.
Arriba (a), *Aneto Glaciar*. 2014. Mármol de Macael sobre base de madera. Medidas superiores: 110 x 105 x 4,6 cm / Base 106 x 25,4 x 25,4 cm. Pieza única Ed. Ivorypress
Abajo (b), *Cloudine: Everest at 20000ft*. 2014. Cartones ensamblados en capas con resina, papel y madera. 0,8 x 45,7 x 1,5 cm.

La combinación entre tecnología punta y técnicas tradicionales, así como el carácter híbrido de buena parte de la producción del taller, sitúan a Factum Arte a la cabeza de los espacios de producción más vanguardistas, experimentales y renovadores del panorama gráfico internacional.

VIII.7. EL TALLER DE EDICIÓN DE ARTISTAS

Ya en la primera parte, cuando hablábamos de la figura del editor, habíamos esbozado las principales características de este modelo de taller[636], que hemos ejemplificado con el análisis de distintos centros pioneros norteamericanos, y dentro del panorama nacional, a través del estudio de algunos talleres como el del Grupo Quince, Ibograf, el taller de Joan Barbarà, EEGEE, 6A Edicions, o el desaparecido taller Línea.

Recordemos que en el taller-editora, el impresor asume el papel de editor, invitando a los artistas seleccionados por el mismo, a producir obra gráfica en sus instalaciones, facilitán-

636 Véanse, en la primera parte de la tesis, las características de este modelo de taller ejemplificadas a través del Pratt Contemporaries Graphic Arts Center y de Alecto Edicions (II.2.2.); y en la tercera parte, a través de los talleres-editora norteamericanos (VI.1).

doles asistencia técnica y humana en la realización de la edición, y corriendo con todos los gastos de ésta. Siendo una práctica habitual, que el taller se encargue además, de la difusión y la comercialización de sus ediciones. Tal y como lo describe Mónica Gener:

> Esta forma de gestión que engloba en un proyecto integral al artista, al editor y a los técnicos; favorece el control de todo el proceso de creación, colaboración, edición, difusión y comercialización, aportando una nueva forma de entender la creación gráfica que se ha mantenido hasta nuestros días.[637]

Por consiguiente, entendemos que los editores de estos talleres asumen riesgos económicos cuando corren con los gastos de una edición, sin contar con la garantía de que ésta se venda. En contrapartida, gozan de la libertad de comprometerse y colaborar con aquellos artistas que ellos mismos seleccionan.
En estos talleres resultan significativas las normas y criterios de selección que siguen a la hora de editar a artistas, ya que éstos contribuyen a definir la personalidad del taller. Asimismo, hallamos talleres que se rigen por unos principios comerciales, produciendo obra de artistas reconocidos, y otros que por el contrario, siguen unos criterios de selección basados en el interés que les genera la trayectoria del autor, el concepto de su obra, su lenguaje gráfico y estética. Esta segunda línea nos resulta de mucho mayor interés, pues dota de autonomía estética al taller y contribuye a la promoción de artistas cuya obra se sitúa en los márgenes del circuito más comercial.

A continuación trataremos dos espacios representativos de esta tipología de taller: el primero, surgido desde el ámbito del taller, y el segundo, desde el ámbito de la edición.

VIII.7.1. Benveniste CP&P. De la estampación a la edición

La historia del taller Benveniste CP&P (Benveniste Contemporary Publishing and Printmaking) se remonta a los inicios como aprendiz de grabador, de su fundador, el danés Dan Albert Benveniste (1966), en el taller de Niels Borch Jensen, en Copenhague. Durante este periodo (entre 1981 y 1986), Benveniste colaboró con importantes artistas como Jim Dine, Keith Haring, A. R. Penck, Jörg Immendorf y Per Kirrkeby, entre otros.
Entre 1986 y 1987, el impresor recorrió Europa, Brasil e Israel, trabajando en este último país, en el Burston Graphic Centre, bajo la supervisión de Nehama Hillman. Tras una estancia en Nueva York, Benveniste se estableció en 1991, en Madrid, donde trabajó jun-

637 GENER Mónica. *La actividad... Op. cit.* p. 17.

to al impresor José Luis Fajardo en el taller de grabado EEGEE[638]; fundando al mismo tiempo, *Ediciones Benveniste*, en el que fuera estudio de Don Herbert.
El proyecto del impresor culminó en 2007, con el emplazamiento definitivo del taller en el centro de Madrid; y con la apertura, junto a Margarita González, de la galería Benveniste Contemporary Gallery, donde se expone la obra estampada y editada por el taller.
Desde su etapa más temprana, el taller ha asumido el ejercicio de producción de obra gráfica, en el que distinguen por un lado, las ediciones de obras por encargo para otros editores, instituciones o artistas, y por otro lado, las ediciones propias del taller, para las que invitan a artistas de todo el mundo con un lenguaje plástico afín al discurso y sensibilidad de los editores.

Plantilla

El taller ha estado dirigido desde su fundación por Dan Albert Benveniste, quien ha trabajado siempre en estrecha colaboración con los artistas. Cuenta con un equipo de técnicos profesionales con una sólida formación en la estampación (cuyo número ha ido variando según épocas, llegando a contar con nueve estampadores) que trabajan regularmente en el taller; y bajo su supervisión directa, llevan a cabo la estampación de planchas realizadas por los artistas que trabajan en el taller. La dirección de la galería es responsabilidad de Margarita González, y para su gestión cuentan con una o dos personas (dependiendo de los distintos periodos).

Instalaciones

Benvensite Contemporary se compone de dos instalaciones principales: el taller y la galería. Hasta 2012, la galería había sido un espacio autónomo en el centro de Madrid; pero a partir de entonces se trasladó al mismo edificio que ocupa el taller, ampliando el espacio dedicado a las exposiciones y facilitando el trabajo con los artistas[639].
Actualmente el taller ocupa la primera planta con todas las instalaciones técnicas y oficinas; mientras que la galería, con sala de exposiciones y almacén, se ubica en la segunda planta. Ambos niveles están comunicados por montacargas y escaleras.
Los talleres ocupan una superficie de 1000 m^2 repartidos en distintas zonas, destinadas a la preparación de planchas, la estampación, la oficina y el almacén; espacios que permiten trabajar a los artistas con todo tipo de técnicas de grabado calcográfico y grabado en relieve.

638 Ver: cap. VII.3.2.

639 Información obtenida a partir de comunicación personal con la editora en el mes de Julio de 2015.



Fig. 55. A la izquierda, panorámica del taller Benveniste CP&P, en Madrid. A la derecha, el impresor Dan Benveniste trabajando en el taller.

Ediciones

Lo relevante en los proyectos editoriales de Benveniste radica en el interés de las obras y lo que comunican. A nivel procesual sus ediciones se caracterizan por la excelencia técnica y por la capacidad de alcanzar grandes formatos (tal y como nos apunta Margarita González: *creemos tener la prensa calcográfica que permite la estampación de las planchas de cobre más grandes del mundo: de 120 x 250 cm de plancha y 150 x 300 cm de tamaño de papel*[640]).

Otra de sus señas de identidad, es la variedad de técnicas que abordan —todos los procedimientos tradicionales de calcografía; técnicas de mordida directa; monotipos directos o sobre plancha grabada; xilografía; y fotograbado (en blanco y negro y cuatricromía) sobre planchas de polímero hasta un formato máximo de 80 x 100 cm—, especializándose en procedimientos gráficos específicamente creados para cada uno de los proyectos, adaptándose así, a las necesidades del artista.

En lo que respecta a la colaboración entre artista y técnico impresor, Benveniste y González opinan:

> Parte del éxito de un taller reside en la complicidad entre ambos. En nuestro caso no buscamos artistas que necesariamente dominen las técnicas gráficas, por lo que la complicidad entre el artista y el técnico es fundamental. El técnico debe entender qué necesita el artista y el artista debe confiar en la capacidad y los consejos del técnico[641].

Entre los artistas que Benveniste edita, se hallan algunos muy consagrados a nivel internacional y otros jóvenes o *mid career* que entienden la producción gráfica como la oportunidad de desarrollar su trabajo artístico. Tal y como nos cuenta Margarita González, su

640 GONZÁLEZ, Margarita. Comunicación personal con Dan Albert Benveniste y Margarita González, el 23 de julio de 2015.

641 *Ibídem.*

interés editorial reside *en aquellos artistas que se expresan en diversos lenguajes contemporáneos pero que entienden su producción como una reflexión crítica del contexto en el que se desarrollan.*[642]



Fig. 56. *Horse Frame I*. 2010. Xilografía. 4 Planchas de madera (150 x 120 cm) / Papel Somerset 410 gr. (150 x 120 cm). Edición: 7. Troels Wörsel.

En lo referente a las normas de editar, Benveniste matiza que el taller trata de buscar la calidad técnica en todo el proceso, y subraya que uno de sus principios básicos es el de *no sustituir nunca la mano del artista, y ser muy escrupulosos en la identificación y venta de las ediciones.*[643] Las tiradas de las ediciones propias (del taller) son muy cortas, emulando a las de fotografía. Éstas suelen oscilar entre los 3 y los 9 ejemplares, más el H.C., el B.A.T. y el E.A.; mientras que en las ediciones que realizan por encargo, se edita según lo contratado por el editor de cada proyecto.



Fig. 57. 11 *Dank Gratitude*. 2012. *Photogravure* y *chine collé*.
1 plancha (19 x 25 cm) Papel Zerkall Bütten 220 gr (38 x 25 cm). Edición: 7. Pat Andrea.

642 *Ibídem.*

643 *Ibídem.*

Promoción de ediciones y exposiciones

La galería Benveniste CP&P actúa como espacio de promoción del taller, ya que exhibe exclusivamente obras de los artistas editados por éste. Desde 2007, ha programado más de treinta exposiciones con obras de artistas españoles como Cristina Iglesias, Abraham Lacalle, Miki Leal, Jacobo Castellano y Federico Guzmán; y extranjeros como Rita Mcbride, Diango Hernández, Pat Andrea, Troels Wörsel, Alison Wilding y Ann-Sofi Sidén, entre muchos otros.

La promoción de las ediciones se completa a través de un proyecto de venta por suscripción: *The Print Subscribers Club*, en el que los editores establecen la extensión de la edición según el número de suscriptores activos en el momento de la edición (limitado a cien). Cada seis meses, el taller invita a un artista para producir tres obras originales (en formato 38 x 32 cm). Existen dos tipos de suscripción que dan la posibilidad de adquirir algunas de las obra producidas, durante un mínimo de dos años.

La actividad expositiva del taller se compagina con la exhibición en otras galerías interesadas en mostrar obra de los artistas con los que trabajan, y las muestras en ferias nacionales como Arte Madrid, ESTAMPA, Masquelibros, Valencia Art, ARCO, PHotoEspaña, e internacionales como La Maison Rouge (París), MiArt (Milán), Multiplied Christies (Londres) o The Tunnel Editions Editions/Artists' Books Fair (EAB), en Nueva York.

La mayoría de sus clientes son particulares e instituciones internacionales. Entre ellos, podemos citar: el Aarhus Kustmuseum, en Aarhus; Den Kgl. Kobberstiksamling, el Statens Kunstfond, y el Kastrupgaardsamlingen, en Copenhague; el Horsens Kunstmuseum, en Horsens; el Kunsthalle de Hamburgo; la Staalische Graphische Sammlung de Munich; la Tate Collection y The Henry Moore Foundation, en Londres; The Whitney Museum of American Art, The New York Public Library, y el MOMA, en Nueva York; el Washington Museum of Art, en Washington; y The National Gallery of South Australia. En cuanto a instituciones nacionales, Benveniste ha trabajado para Banco de España, Caja Granada, Colección DKV, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The Phillips Morris Collection, y otras.

VIII.7.2. Polígrafa Obra Gráfica. De la edición a la estampación

«La Polígrafa» se fundó en Barcelona, en 1964 por Manuel de Muga (1916-2006), a partir del taller de impresión comercial de su padre, establecido en 1914. En 1968, Manuel de Muga abordó la edición de libros de arte, gracias a su amistad con el sombrerero y coleccionista Joan Prats[644], que le facilitaría la proximidad con numerosos artistas. Joan de Muga nos da detalles de los comienzos como editor y galerista de arte gráfico de su padre, a través de la siguiente cita:

> Aunque La Polígrafa funcionaba como imprenta desde que la fundó mi abuelo, fue en los años 60 cuando decidimos convertirla en editorial, en este punto entra también Joan Prats, que fue quien animó y convenció a mi padre con la idea; ése fue el inicio de las Ediciones Polígrafa. Luego, a través de Joan Prats, se inició nuestra relación con Joan Miró, que para nosotros fue vital, pues él nos puso en contacto con otros artistas internacionales, cosa que en el mundo del arte es absolutamente importante. Por eso, cuando llegamos a un acuerdo con los herederos de Prats para instalar la galería en su antigua sombrerería, respetamos el nombre de quien nos había introducido en el mundo del arte.[645] (fig. 60).

En 1970, la editorial incorporó un taller de estampación, por iniciativa de Joan de Muga —hijo del fundador—, con instalaciones para producir grabado calcográfico, xilografía y litografía, con el fin de facilitar la producción de la obra gráfica editada, concentrando las diversas actividades. Desde 2009, el taller está dirigido por la técnica impresora y artista Nuria Batalla.

Instalaciones

El taller de Polígrafa se aloja en una nave industrial de dos plantas, en la localidad barcelonesa de Cornellá. Cuenta con un gran espacio diáfano donde se sitúa la maquinaria principal, tres prensas calcográficas, una prensa de litografía *offset*, una guillotina industrial, y largas mesas de entintado con *calientaplanchas* y numerosas estanterías (fig. 58). Además posee una zona de dibujo y manipulación de papel, oficina, un almacén y otra zona aislada con insoladora, centrifugadora y secadora de planchas, pilas para mordientes y revelado de planchas fotosensibles[646].

644 Joan Prats fue, además de sombrerero, coleccionista de arte, amigo, y mecenas de Joan Miró; y una figura muy influyente en la fundación de La Polígrafa.

645 NAVARRO ARISA, Juan José «La galería Joan Prats de Barcelona abre hoy una sucursal en Los Ángeles» *El País,* 6/05/1987 [En línea][Consulta: 23/06/2014] Disponible en: <http://elpais.com/diario/1987/05/06/cultura/547250405_850215.html>

646 Para más información visítese la página web de Gonzalo Somolinos, uno de los técnicos del taller: *PGB. Polígrafa.* Barcelona 2013 [En línea][Consulta: 23/06/2014] Disponible en: <http://poligrafa.gonzalosomolinos.com/>



Fig. 58. Panorámica del interior del taller Polígrafa Obra Gráfica en Cornellá (Barcelona), *circa* 2010.

Ediciones

Polígrafa Obra Gráfica selecciona a los artistas con los que trabaja «desde el rigor y la ambición»[647]. En sus inicios apostó por la edición de artistas de vanguardia de gran calado, creadores internacionales como Robert Motherwell, Francis Bacon, Max Ernst, Helen Frankenthaler, Roberto Matta, Christo (fig. 59), Pierre Alechinsky, Wifredo Lam, Karel Appel, Helena Vieira da Silva, Zao Wou Ki, John Cage, George Segal, Larry Rivers, Kenneth Noland y Ed Ruscha; y otros nacionales como Miró, Tàpies, Hernández Pijuan, Ràfols Casamada, Luis Feito, Sempere y Lucio Muñoz.

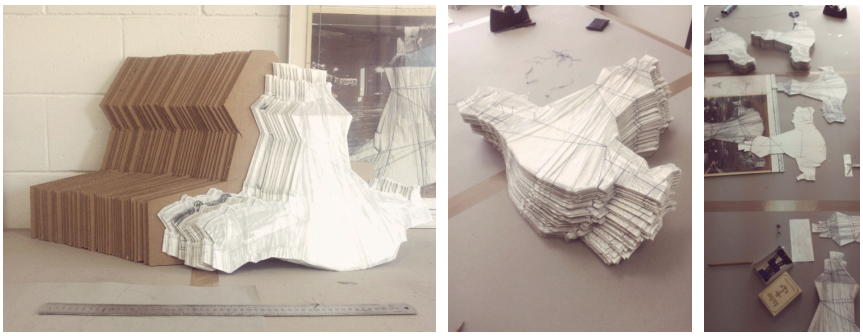


Fig. 59. Imágenes del proceso, elaboración y montaje de la obra *Wrapped Fountain,* del artista búlgaro Christo, en los talleres de Polígrafa Obra Gráfica. 2013.

647 *POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA* [En línea][Consulta: 21/06/2014] Disponible en: <http://www.poligrafa.net/about_us.php>

En los últimos años, la editora ha seleccionado a numerosos artistas latinoamericanos, entre los que se encuentran argentinos como Guillermo Kuitca, León Ferrari, Liliana Porter y Jorge Macchi; brasileños como Saint Clair Cemin, Nelson Leirner, Tunga, Regina Silveira y Daniel Senise; peruanos como Fernando Bryce y Sandra Gamarra; colombianos como Ana Mercedes Hoyos y Nicolás Paris; venezolanos como Carlos Cruz-Diez, cubanos como Julio Larraz, Kcho, José Bedia y Enrique Martínez Celaya; y mexicanos como Dr Lakra y Carlos Amorales.

Entre los artistas españoles, recientemente editados por Polígrafa, figuran Juan Uslé, Víctor Mira, Jaume Plensa, Perejaume, Cristina Iglesias, Jordi Alcaraz o Luis Gordillo; muchos de los cuales exponen en su galería.

Galería

A las actividades de producción y promoción, se sumó en 1976, la de difusión y distribución, con la apertura de la Galería Joan Prats, en los locales de la antigua sombrerería barcelonesa homónima. A través de la siguiente cita percibimos la vocación editorial de Joan de Muga: «yo creía que no había ninguna galería de arte en Barcelona que hiciera lo que realmente debe hacer una galería, es decir, no sólo mostrar obras, sino promocionar algunos artistas, traer otros de fuera, mover las obras y crear contrastes»[648].



Fig. 60. Galería Joan Prats en Barcelona, recientemente trasladada[649].

La galería Joan Prats, pasó a ser un referente del arte contemporáneo, dando visibilidad internacional a los artistas nacionales, y atrayendo a los internacionales a la ciudad de Barcelona. Tras su éxito, le siguieron otras delegaciones en las ciudades de Nueva York, Tokio y Los Ángeles.

648 MUGA, Joan, en: NAVARRO ARISA, Juan José. *Op. cit.*

649 Recientemente (en Marzo de 2014), el emblemático espacio de la galería de la Rambla de Cataluña (fig. 60) ha sido trasladada a la calle Balmes, donde tiene su sede principal, por circunstancias debidas a la Ley de Arrendamientos Urbanos.

Actualmente Polígrafa acude a las principales ferias de arte del mundo, incluyendo Art Basel, en la que ha estado presente desde su segunda edición, Art Basel Miami Beach, y ARCO en Madrid. Su trabajo ha constituido una gran aportación al campo gráfico, que obtuvo el reconocimiento con el Premio por su labor al arte gráfico otorgado por la Calcografía Nacional en 1998.

VIII.8. EL TALLER POLIVALENTE

Este último apartado queremos dedicarlo a explorar el modelo de taller que abarca múltiples actividades (tratadas en las anteriores tipologías), motivo por el que lo hemos denominado: «espacio polivalente».

Por consiguiente, hemos considerado incluir en esta categoría de taller polivalente, aquellos talleres que aglutinan en su espacio, al menos cinco actividades diferenciadas, entre las siguientes: formación, producción de obra gráfica por encargo, edición, desarrollo de proyectos en residencia, alojamiento, alquiler de instalaciones y exposición; seleccionando para su estudio, cuatro centros que consideramos relevantes por la calidad en su labor formativa, expositiva y editorial. Éstos son: el Taller de Grabado Gravura, Murtra Edicions, Quadrat 9 y La Taller.

A continuación mostramos una tabla con la relación de servicios que ofrecen los distintos talleres (fig. 61).

	ACTIVIDADES / SERVICIOS						
	Formación	Producción por encargo / colaboración	Edición de artistas	Proyectos en residencia	Alojamiento	Alquiler de instalaciones	Exposición
TALLER DE GRABADO GRAVURA					*	**	
MURTRA EDICIONS				***			
QUADRAT 9							
LA TALLER							

* Ofrece alojamiento en su taller de verano.
** Alquila las instalaciones, dependiendo de las características de los proyectos.
*** Residencia sufragada por el artista.

Fig. 61. Relación de talleres polivalentes y actividades que desempeñan. Tabla de elaboración propia.

VIII.8.1. Taller de Grabado Gravura

Anteriormente, habíamos hecho referencia a este histórico taller, fundado en 1979, en el Casco Antiguo de Málaga con el nombre de «Taller editor de obra gráfica original Gravura» por el artista-grabador portugués, José Faria[650], que cedería la dirección, en 1981, a su alumno Paco Aguilar.

El taller, especializado en las técnicas calcográficas y el grabado en relieve, está planteado como un espacio polivalente dedicado a la enseñanza, producción, edición, colaboración y difusión de arte gráfico a través de su galería.

Durante la trayectoria del establecimiento, Paco Aguilar ha contado con varios colaboradores entre los que destacan: Ana Carmena, que trabajó como coordinadora (desde 1988 a 1993); Mariana Martín, que desde 1991 hasta la actualidad, trabaja en la estampación, organización de exposiciones, talleres y coordinación del resto de actividades; el artista-grabador Christian Bozon, que entre 1994 y 2008 combinó la producción de obra propia, con las labores de estampación del taller; e Immaculada Carrasco, quien desde 2001 hasta ahora, ayuda en todas las tareas realizadas en Gravura.



Fig. 62. Paco Aguilar trabajando en el Taller de Grabado Gravura en Málaga, *circa* 2014.

Instalaciones

El taller está situado en el primer piso de un edificio del siglo XIX y cuenta con 110 m^2 repartidos en una oficina, sala de estampación y exposiciones, sala de trabajo, habitación para los mordientes, y almacén. Dispone de dos tórculos de la casa Azañón (de 80 x 120 y 60 x 30 cm), mesas de trabajo, insoladora, secadora y resinadora, entre otras herramientas.

650 José Faria fue uno de los primeros artistas en fundar talleres de arte gráfico contemporáneo en Andalucía. Recuérdese, que antes de fundar el «Taller editor de obra gráfica original Gravura», había pertenecido al *Grupo Palmo*, v. VII.2.3.4.

Cursos Formativos

La actividad formativa del taller se remonta a 1980 con los cursos de grabado impartidos por José Faria, al que han seguido muchos otros docentes como Paco Aguilar, Henrik Bøegh, Ana Bellido, Alicia Díaz Rinaldi o Leonardo Gotleyb, entre otros.

Gravura oferta dos tipos de cursos: los de iniciación a las técnicas calcográficas, dirigidos a personas interesadas en acercarse al grabado; y los cursos monográficos, enfocados al aprendizaje de técnicas específicas como el aguafuerte, el fotograbado, la xilografía, la punta seca, el grabado a color, el grabado *no tóxico*, etc. Éstos tienen una duración de cinco días, y se desarrollan bien en el taller, bien en una casa de campo (a 8 km de Málaga), que Aguilar rehabilitó en 2010, especialmente para ese fin (fig. 65). Los meses de verano este taller congrega a una docena de alumnos que trabajan y conviven en el entorno rural formándose en los procesos gráficos. Aguilar describía así, la clave del proyecto de su segundo taller: «La idea consiste en combinar la cultura, la formación, la naturaleza y la convivencia»[651]. La apuesta por aunar los procesos tradicionales con la impresión digital, se evidencia en la descripción que nos da Antonio Javier López, del taller rural:

> [...] Aguilar ha transformado algunos muebles de cocina en una cámara oscura, una caja de secado o un pequeño molino donde impregnar las planchas con resina para trabajar sobre ellas. Y así, en el taller de Arroyo Coche conviven un ordenador Mac con pantalla en cinemascope y un infiernillo de gas; cuatro portátiles y un estuche con buriles; un escáner digital y un tórculo, la prensa que estampa la imagen final.[652]



Fig. 63. Vistas del taller de verano donde el Taller de Grabado Gravura ofrece cursos monográficos en la localidad de Arroyo Coche (Málaga).

Paralelamente, Paco Aguilar se ha desarrollado como docente, impartiendo cursos en numerosos talleres como el Centro Andaluz de Arte Seriado de Alcalá la Real, el Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, la

651 LÓPEZ, Antonio Javier. «Gravura se va de casa rural» En: *Diario Sur*, 26/07/2010 [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014] Disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20100726/cultura/gravura-casa-rural-20100726.html>

652 *Ibídem.*

Fundación CIEC de Betanzos, la Fundación Bilbao Arte, la Universidad de Málaga, la Universidad de Huelva, Andorra, Asilah (Marruecos), Aix en Provence (Francia), etc.

Edición de obra gráfica

Si bien Paco Aguilar produjo desde el principio su propia obra en el taller, es a partir de 1990, cuando emprendería la labor de editar obra de otros artistas. Tarea que ha venido desarrollando hasta la actualidad interrumpidamente, con autores como José A. Díaz, Enrique Brinkmann, José Guerrero, Javier Roz, Robert Harding, Oliver Perry, José Antonio Diazdel, Pablo Alonso Herráiz, Francisco Peinado, Michele Lehmann, Luis Navarro o Moises Yagües, entre otros.

Entre los trabajos editados podemos destacar las carpetas de obra gráfica; algunas con textos, como *Rasgos del Sueño* (1989), con siete estampas con grabados de Paco Aguilar y textos de José Antonio Garriga Vela; *Gravura 90*, en la que participaron José Antonio Diazdel, Mª. José Vargas Machuca, Paco Aguilar, Lorenzo Saval, Sebastián Navas, José Faria, Antonio Jiménez Millán, José Antonio Mesa Toré, Álvaro García, Garriga Vela y Branca Protásio; o la carpeta *Gravura 25 Años*, realizada con motivo de los 25 años de la fundación del taller, compuesta por veinte estampas de las que se realizaron una tirada de 80 ejemplares, estampados por Christian Bozon. En el proyecto participaron artistas tan heterogéneos como el propio Aguilar, Rafael Alvarado, Ana Bellido, Christian Bozon, Enrique Brinkmann, José Manuel Cabra de Luna, José Mª Córdoba, José Faria, José Ganfornina, Jorge Lindell y Perry Oliver entre otros.



Fig. 64. Imágenes de estampas editadas por el Taller de Grabado Gravura. A la izq. Enrique Brinkmann *Escritura en óxido*. 1993 Aguafuerte, buril y soldador. A la dcha. Christian Bozon. *Tarde de verano.* 2000. Aguatinta, barniz blando y punta seca.

En lo referente a la venta y promoción de las ediciones producidas por el taller, éste recurre principalmente al sistema de suscripción de socios del taller y a la galería.

A las ediciones del taller se les suma la producción de numerosos proyectos de obra gráfica realizados por encargo, en los que el taller trabaja ofreciendo servicio técnico a los artistas. Sobre la colaboración, entre técnico y artista, Paco Aguilar nos apuntaba: *nuestra experiencia en este campo es muy positiva y a la vez enriquecedora. Los artistas aceptan muy bien la orientación que se les da sobre el trabajo y nosotros somos fieles a los requisitos que nos piden.*[653]
Entre sus clientes, podemos citar a artistas como Enrique Brinkmann, galerías como Arteko de San Sebastián, instituciones como la Junta de Andalucía, la Universidad de Málaga, la Calcografía Nacional, etc. y empresas privadas como Clínicas Buchingher de Marbella, librería Rayuela de Málaga, BBVA, ABB y Seriver, entre otras.

Exposiciones

Gravura cuenta con un espacio expositivo de unos 40 m² donde organiza muestras mensuales dedicadas a artistas cuya obra gira en torno a la obra seriada, el papel, la escultura, y los procesos digitales. Mariana Martín e Inmaculada Carrasco son las encargadas de coordinar los proyectos de la galería.



Fig. 65. Vista de la galería del Taller de Grabado Gravura de Málaga. 2011.

653 AGUILAR, Paco. Información recogida a través de comunicación personal con Paco Aguilar, el 17 de Noviembre de 2009.

Además, Gravura ha estado presente en varias ediciones de la feria de Arte Múltiple ESTAMPA y colabora en la organización de exposiciones con organizaciones e instituciones; tanto públicas como privadas. En su galería, se ha expuesto por ejemplo, obra gráfica editada por otros talleres como el Grafisch Atelier Alkamaar de Holanda, en 2011; o la exposición *Un taller en Belgrado,* en 2012, con obras procedentes de la Bienal de Arte Gráfico de Belgrado.

El taller Gravura destaca como un espacio polifacético y dinámico, que compagina enseñanza, edición, difusión y colaboración, además de ser un centro de encuentro en torno a las muestras de obra plástica (no solamente gráfica) de artistas nacionales y extranjeros.

VIII.8.2. Murtra Edicions

El germen de este taller se encuentra en los inicios, como profesionales del grabado, de sus fundadores: Pilar Lloret y Jordi Rosés, en 1983, con la formación de La Escola d'Estiu Internacional de Gravat de Calella[654]. Un periodo de ocho años que culminaría con la inauguración en 1992, del taller Murtra Edicions, en Arenys de Munt (en la comarca barcelonesa de Maresme).
El taller está especializado en las técnicas calcográficas y la edición de grandes formatos; y su producción de obra gráfica se canaliza a través de cuatro vías: las ediciones propias en colaboración con artistas seleccionados por el taller, la producción por encargo (de instituciones, empresas y artistas particulares), la formación, y por último, la residencia de artistas y el alquiler de instalaciones.

El equipo de trabajo está configurado por Jordi Rosés, como técnico grabador; y por Pilar Lloret (fig. 66), como estampadora y editora. Además cuentan con un equipo que se hace cargo de todo lo relacionado con la presentación y entrega de obra; la realización de carpetas, contenedores o cajas; así como del diseño gráfico y los textos que acompañan a algunas obras.

654 Anteriormente nos hemos referido a estos relevantes cursos, v. VII.3.1.1.



Fig. 66. Pilar Lloret entintando una plancha de Francine Simonin, en el taller Murtra Edicions en Arenys de Munt (Barcelona).

Instalaciones

El taller está situado en la planta baja de la vivienda de Lloret y Rosés, que ocupa una superficie de 150 m^2 y cuenta además con un patio exterior de 100 m^2 donde se puede trabajar cuando el tiempo lo permite. Dispone de luz natural con ventanas de doce metros lineales con orientación sur y está dividido en diferentes áreas de trabajo que cuentan con los siguientes medios y características:

- Área para la creación de matrices; compuesta por una amplia mesa, zona de manipulación mecánica con diversos tipos de herramientas para trabajar metal, plásticos y madera. Resinadora para planchas de 100 x 100 cm, horno para resinas de 70 x 80 cm, y compartimento para el uso de *sprays* y aerógrafo.
- Área de mordientes; con buena ventilación y cubetas con medidas para planchas de hasta 80 x 200 cm, mesa para la limpieza de matrices.
- Área de fotograbado para el trabajo con *transfers* y fotopolímeros; compuesto de insoladora neumática para planchas de hasta 120 x 12 y de 130 x 240 cm; y área de informática para la manipulación digital de imágenes con Mac G5.
- Área de estampación; conformada por una mesa de vidrio de 80 x 200 cm y una mesa para entintar de 100 x 200 cm, campana extractora para la limpieza de planchas, cubeta para humedecer el papel de 100 x 240 cm, una prensa vertical de 50 x 50 cm y tres prensas calcográficas eléctricas de: 70 x 150, 80 x 180, y 135 x 280 cm respectivamente (que permiten la estampación de un formato máximo de 135 x 280 cm).
- Área de manipulación de papel, postproducción y encuadernación; provista de una mesa 240 x 120 cm, una guillotina para papel de 120 cm de luz, una cizalla y una mesa de secado de estampas con papeles secantes.



Fig. 67. Imágenes del taller Murtra Edicions con los impresores Rosés y Lloret, en Arenys de Munt (Barcelona) 2013.

Edición de obra gráfica

Como editores de obra gráfica, Rosés y Lloret han desarrollado proyectos que sobresalen por su excelente calidad y su producción exquisita, para los que colaboran con distintos especialistas; diseñadores gráficos, serígrafos, impresores tipográficos y encuadernadores, que abarcan otros talleres.

Sus proyectos editoriales se dividen en libros de artista, carpetas de obra gráfica y estampas. En la categoría de bibliofilia destacamos por ejemplo, trabajos colectivos como el libro-carpeta homenaje a Joan Miró, *L'art pot morir,* en el que participaron los artistas y amigos del pintor; Joan Brossa, Josep Guinovart, Antoni Llena, Perejaume, Albert Ràfols-Casamada, Antonio Saura, Zush; y en los textos, Vicenç Altaió. Otros libros destacables son: *Bestiario* (1991), de Rafael Alberti, compuesto por trece grabados y un poema manuscrito, estampado en gofrado sobre papel hecho a mano, en una caja de madera serigrafiada con una tirada de 86 ejemplares; y *Los dibuixos de Veu* (2011) firmado por Perejaume y compuesto por tres estampas plegadas que combinan técnicas como el *lavis*, el aguafuerte y la aguatinta, presentados en una caja xilografiada, del que se estamparon 25 ejemplares (fig. 68).



Fig. 68. *Los Dibuixos de Veu.* (Colección La letra pintada)[655]. 2011. Perejaume.
Carpeta de estampas 35 x 25 cm (desplegadas 70 x 100 cm) Aguatinta aguafuerte, barniz blando, *lavis* y texto impreso con tipografía sobre papel Somerset book, Hahnemühle blanco y Mitsumata azul. Estuche de cartón, forrado con papel negro Fabriano y una xilografía. Edición: 25 ejemplares.

655 Este libro fue premiado en la feria Arts Libris, celebrada en Barcelona en 2013.

En cuanto a carpetas, Murtra, ha editado *Jardì d'ocells* (2011) de Margalida Sancho, compuesta por 20 estampas con aguafuertes, con un texto de Biel Mesquida estampado en serigrafía, en una tirada de 20 ejemplares. Rosés y Lloret han editado también numerosas estampas sueltas de creadores como Frederic Amat, Joan Brossa, Zush, Gemma Pont, Ginovart, Antoni Llena, Perejaume, Ràfols-Casamada, Riera i Aragó, y Jordi Rosés; algunas de ellas en gran formato como los grabados de Francine Simonin, que alcanzan unas dimensiones de 135 x 200 cm. La calidad de sus ediciones ha sido avalada por premios como el de la Calcografía Nacional, a las aportaciones e innovaciones en arte gráfico, en 2007; el concedido por la ACCA[656] por la trayectoria en el mundo del grabado y la edición de libros de bibliofilia; el Laus de bronce, por el diseño de la carpeta *l,Art pot Morir*; o el Premio, por la mejor edición de libro de artista en la feria Arts Libris Santa Mònica en 2013.

Además de las ediciones propias, Murtra ha trabajado por encargo para multitud de clientes; entre ellos se encuentran instituciones como la Calcografía Nacional, la Universitat Autónoma de Bellaterra, el Museu de Valls, el Museu de Sabadell, el Museu de Mataró, el Palau de la Virreina, el Collegi d,Arquitectes i Aparelladors de Lleida, el Hospital de Mataró, la Generalitat de Catalunya, la Fundació Joan Miró de Barcelona, la Escola Eina, la Fundación Juan March, el Collegi de Enginyers de Sabadell; empresas privadas como El Racó de Can Fabes, Tau, Serhs, Ibercaja, Radio Televisió de Catalunya; galerías y editoras como Soledad Lorenzo, Antonio Machón, Edicions Antoni Tàpies, Alejandro Sales Eude, Bouza Editor, Palma XII, Galería Diàlegs, o Alejandro Sales; y artistas como Ignasi Aballí, Jordi Abelló, Frederic Amat, Joan Brossa, Sylvie Bussières, Josep Guinovart, Perejaume, Ràfols-Casamada, Riera i Aragó, Francine Simonin, Antoni Tàpies, Zush, y otros.

Rosés y Lloret están plenamente implicados en el trabajo en colaboración con los artistas, el mismo Rosés declaraba en una entrevista a la revista *Grabado y Edición*:

> Nos encantan los retos, mientras más difícil, casi es mejor. En el momento en que un artista entra en nuestro taller y nos contagia la ilusión por desarrollar lo que más adelante será la estampa terminada. Presenciar todo el proceso que se desencadena a partir de una idea es tremendamente emocionante.[657]

656 ACCA, son las siglas de la Associació Catalana de Crítics d'Art.

657 ROSÉS, Jordi en: GONZÁLEZ, Enrique. «Murtra Editions». En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Marzo-abril. 2012. Núm. 33. pp. 42.

Cursos Formativos

A partir de su experiencia como organizadores de la Escola d'Estiu Internacional de Gravat de Calella, Lloret y Rosés han impartido numerosos cursos. Entre ellos, cabe señalar su tarea docente en el Taller de Gravat del Patronat de Cultura de Mataró donde dirigieron los cursos durante catorce años (1997-2011). Además han coordinando los cursos organizados por la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca en colaboración con el grabador Joan Barbarà, y han impartido cursos monográficos en el extranjero; en el Lavoratorio Piranesi Engraving de Sermonetta, en Italia y en Whitehorse (para la Yukon Arts Society de Cánada). A estos cursos deben añadirse los que imparten durante todo el año en su propio taller.

Residencias

Murtra cuenta además, con un programa de residencias artísticas que provee de alojamiento a todos los creadores que quieran desarrollar su trabajo en el estudio, bien de manera libre, haciendo uso de las instalaciones y recibiendo el soporte técnico de los grabadores, bien participando en los cursos que ofrece el taller[658].

Las residencias tienen una duración mínima de una semana, y un periodo máximo de tres meses que pueden prologarse en caso de que el desarrollo del proyecto lo requiera. Existen residencias individuales o en grupos de hasta diez personas, que pueden incluir cursos personalizados. La selección de los artistas residentes se realiza de acuerdo con la calidad de los proyectos presentados y de su trayectoria artística. El taller está provisto de un apartamento con cuatro dormitorios, cocina y salón, que puede acoger hasta ocho personas.

Aunque el taller no se dedica a la exposición, sí que organiza diferentes muestras y ha estado presente en la feria de Arts Libris de Barcelona, desde su fundación en 2010.

658 Debemos diferenciar entre este tipo de residencia, y las residencias que habíamos tratado en el apartado IX.3. de este mismo capítulo.
Como ya hemos visto —a través de los ejemplos de Bilbao Arte, Casa Velázquez y Alfara Gráfica—, éstas últimas invitan al artista a desarrollar un proyecto en sus instalaciones con otros artistas, programa que llevan a cabo mediante becas y de forma gratuita. Sin embargo, el tipo de residencias que aquí nos ocupan, ofrecen a los artistas alojamiento, instalaciones, soporte técnico y cursos de formación, a cambio de unas tarifas establecidas, pudiendo o no, convivir con otros artistas. Por consiguiente, este último tipo de residencia, se clasificaría dentro de taller de formación y/o servicios de alquiler de instalaciones con soporte técnico.

VIII.8.3. Quadrat 9

El artista y litógrafo francés Alain Chardon (1954) se inició en la litografía en la Universidad, cuando estudiaba Bellas Artes en la ciudad de Grenoble. Llegó a España a finales de los años setenta e instaló en 1981, su primer taller de litografía y grabado: l´Hostal Sant Antoni; situado en la calle homónima, de Barcelona. Tal y como el mismo nos cuenta[659], era el único taller de litografía en piedra que existía en aquel momento en la ciudad, y allí emprendió la edición de su propia obra gráfica, organizando paralelamente, cursos de litografía y grabado que iniciarían a numerosos artistas en la gráfica. En 1988, con la adquisición de una enorme prensa litográfica plana (Voirin), el taller amplió su espacio con un segundo establecimiento en la Plaça del Diamant, convirtiéndose en el taller Quadrat 9; donde Chardon trabajó junto a numerosos artistas de la Galería Antonio Valero-Pèrgamon de Barcelona.

Ambos espacios se unirían finalmente en un único y completo taller, en el transformado barrio del Poblenou, donde se ubica actualmente. Quadrat 9 compagina la producción de obra gráfica en colaboración con artistas, editores y diversas instituciones; el desarrollo de proyectos de edición propios; la formación; el alquiler de sus instalaciones; y la residencias para la ejecución de proyectos con asesoramiento técnico.



Fig. 69. Alain Chardon (izquierda) en su taller Quadrat 9 en el barrio barcelonés de Poble Nou. 2013.

Instalaciones

El taller se ubica en un local a pie de calle y cuenta con un espacio abierto de 200 m^2 en el que dispone de instalaciones para los procesos litográficos, sobre piedra y plancha de aluminio, grabado calcográfico, grabado en relieve e impresión digital. Dispone de los

659 Información obtenida a través de comunicación personal con el artista-litógrafo Alain Chardon, el 9 de enero de 2010.

siguientes medios y características: dos prensas litográficas planas de la casa Voirin (de 60 x 90 y 90 x 130 cm) una prensa litográfica manual Voirin (de 60 x 90 cm), un surtido de piedras litográficas con un formato máximo de 70 x 100 cm, una prensa calcográfica de la casa Ribes de 100 x 150 cm, y una resinadora de 100 x 120 cm entre otros. Esta infraestructura ofrece un amplio abanico de posibilidades en cuanto a creación y a edición; desde tiradas muy reducidas, con pocas tintas, impresas manualmente en litografía y en grabado; hasta la estampación de ediciones más largas y con mayor número de tintas impresas en prensa plana[660], dando opción a estampar unos formatos máximos de impresión de 90 x 130 cm (en litografía), y 100 x 130 (en grabado).

Cursos y residencias

Alain Chardon ha participado como docente en distintos centros en los que se incluyen sus anteriores talleres, y otros como l´Escola de Estiu de Calella o en un taller de Joensuu (Finlandia). Actualmente Chardon ofrece cursos monográficos de litografía y grabado para artistas y estudiantes y desarrolla, en colaboración con una asociación noruega, el proyecto *Artist in residence*, destinado a las Escuelas de Arte, asociaciones y grupos de artistas, interesados en mejorar sus conocimientos en las técnicas de estampación gráfica, a los que se les brinda la oportunidad de desarrollar un proyecto de edición en el taller, haciendo uso de las técnicas disponibles bajo asesoramiento técnico. Estas estancias tienen una estructura flexible y se adaptan a las necesidades individuales o de grupo de cada proyecto, pudiendo durar entre una y varias semanas.

Además de las residencias y los cursos, Quadrat 9 abre sus puertas a aquellos artistas que precisan de instalaciones para producir su obra.

Colaboraciones

Desde 1985, Chardon ha colaborado con numerosos artistas realizando ediciones litográficas y calcográficas para galerías y editores como Galería Fucares, Elvira González, Galería Senda, Maeght Edicions, Antonio Agra Editor, Antonio Valero Grafics, Arno Edicions, Werner Röthlisberger Galerie o Klose Galerie; e instituciones como el Ajuntament de Barcelona, la Fundació Caixa Catalunya, la Universitat de Lleida, la Universtiat UPC, y otras. Respecto a las colaboraciones con artistas, ha trabajado entre otros junto a Jordi Aligue, Joachim Chancho, Joan Furriol, Montserrat Gudiol, Carmen Galofre, Perejaume, Gemma Molera, Riera i Aragó, Hernández Pijuan, Guinovart y Günter Grass.

660 Quadrat 9 es uno de los pocos talleres de arte gráfico en España que, dentro del ámbito privado, cuentan con este tipo de prensa.

Edición de obra gráfica

Desde 1993, Quadrat 9 desarrolla un proyecto de edición propio que pretende producir obras creativas de calidad, en tiradas limitadas. Chardon explicaba en una entrevista su proyecto editorial:

> Mi proyecto era crear un «taller editorial». Me explico: las litografías, grabados y otras técnicas de impresión, se realizan en ediciones. Para llevarlas a cabo, generalmente suele haber tres figuras. Primero está el editor que es el que inicia el proyecto, tiene la idea, pone el dinero y luego vende. En segundo lugar, está el artista y, finalmente, el taller. Esto, cuando funciona, es genial. Sin embargo, el peligro que existe en este triángulo es que a menudo el editor, que lógicamente quiere recuperar lo que ha invertido, tiende a apostar por proyectos más comerciales y, con el fin de reducir gastos, presiona y obliga prescindir de ciertos materiales, etc. Mi proyecto era que la figura del editor [queda[ba]da sustituida por [la] del taller o que se dividiera entre el taller y el artista.[661]

La postura de Chardon, como impresor y editor, es extrapolable a la de otros talleres que producen sus propias ediciones.

Las ediciones de Quadrat 9 se articulan en torno a la idea de serie, buscando siempre una unidad conceptual, generalmente con una tirada limitada entre unos 20 y 50 ejemplares[662]. El taller ha estampado y editado libros de artista como *Fronda adentro* (1999) con litografías del propio litógrafo y poemas de Ramón Dachs (fig. 70).



Fig. 70. *Fronda Adentro*. Libro de artista de Alain Chardon y Ramón Dachs impreso en el taller.

En 2010, Chardon creó junto a los artistas Regina Giménez y Rafael Bianchi, la editorial El dit a l'ull, un proyecto vinculado a la bibliofilia, que ha desarrollado varios libros de artista ideados bajo el concepto lúdico de «libros para colorear». Estos trabajos se desarrollan en dos partes: la primera responde a la edición original de litografía, de la que se realizan tiradas en torno a los 10 ejemplares; y la segunda se compone de una edición *facsímile,* que funciona como libro para colorear —mucho más económico, realizado por una editorial especializada en libros infantiles—. Algunos de los títulos editados son: *La casa de la playa, Flags*, y *Geometría cósmica* (fig. 71).

---

661 CHARDON, Alain, En: ZEA NADAL, Andrea. «Alain Chardon, artista y litógrafo» En *Barcelonogy*. Barcelona. 2013. [En línea] [Consulta: 3/4/2014] Disponible en: <http://barcelonogy.com/es/alain-chardon-artist-and-lithographer/>

662 Información obtenida a través de comunicación personal con el artista-litógrafo Alain Chardon, el 9 de enero de 2010.

Alain Chardon promociona la venta de sus ediciones a través del taller, mediante exposiciones, galerías y ferias. Quadrat 9, ha participado por ejemplo, en Art Fair de Innsbruck, Art Expo de Barcelona, ESTAMPA, Círculo de Arte, Gràfic Art de Barcelona, Art Fair Stockholm y Art Expo New York.



Fig. 71. *Geometría cósmica.* Edición de 170 ejemplares, divididos en dos formatos: cartel (66 x 94 cm c/u) o publicación plegada (33 x 23,5 cm) presentada en sobre. Litografía sobre papel Incisioni blanco de 310 gr. 42 x 30 cm. El dit a l'ull.

VIII.8.4. La Taller

Para concluir el estudio de los espacios de producción gráfica polivalentes, detendremos nuestra atención en un taller de creación más reciente que los anteriores.
Tras haber trabajado en el taller de grabado Múltiple[663], la artista e impresora Maite Martínez Arenaza fundó en 2010, en el barrio bilbaíno de Solokoetxe, La Taller, un espacio dinámico y abierto, que aglutina las tareas de formación, producción, y edición de obra gráfica, además de su exposición.

Instalaciones

La Taller está situado en un local semisótano al que se accede desde la calle a través de unas escaleras. Se trata de un espacio diáfano de 150 m^2, estructurado en forma de «U»,

663 Recordemos que el taller Múltiple fue uno de los pocos talleres privados dedicados a la enseñanza en Bilbao entre 1994 y finales de la primera década del presente siglo.

que cuenta con ocho ventanales, distribuidos perimetralmente garantizando una buena ventilación. La mayor parte del espacio está dedicado a taller, especializado en grabado calcográfico y grabado en relieve. Dispone de los siguientes medios y características: dos tórculos de la casa Azañón y Ribes (de 150 x 80 cm), insoladora, guillotina, seis mesas de 160 x 70 cm, y dos mesas auxiliares, estanterías y otras herramientas. Además hay un pequeño cuarto adjunto, donde se encuentran la resinadora y los mordientes. El taller se comunica con la zona de galería, que cuenta con unos 30 m^2 a través de una pequeña área de descanso, dotada de biblioteca y conexión a Internet.

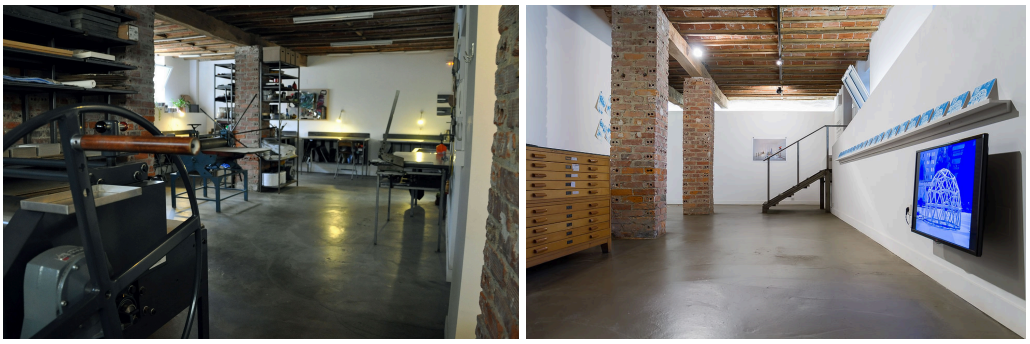


Fig. 72. Imágenes del taller La Taller, en Bilbao, *circa* 2014.

Cursos

La Taller imparte cursos de iniciación y profundización en técnicas calcográficas y xilográficas y, a partir de cierto conocimiento, proporciona seguimiento en proyectos gráficos personales. Los cursos tienen una duración de tres horas semanales y están dirigidos a adultos, con un número máximo de seis personas.

Colaboraciones

La Taller produce obra gráfica en colaboración con artistas que normalmente se acercan a trabajar al taller, y realiza también ediciones por encargo, para instituciones, congresos y otros eventos privados. Entre los clientes de La Taller, se encuentran instituciones como la Diputación de Bizkaia, el Ente Vasco de Energía, el Ayuntamiento de Barakaldo; empresas privadas como Caja Rural de Navarra, Signo Publicidad, Deimos Comunicación, Hotel Meliá Arenal Tryp, Bodegas Piedemonte, o Ade S.L.; y galerías como Aritza de Bilbao, Ormulú de Pamplona, Felisa Navarro de Vitoria y Contratalla de Barcelona. Maite Martínez de Arenaza ha colaborado estrechamente en la realización de obra gráfica con artistas como: Agustín Ibarrola, Alejandro Quincoces, Cristina Gutierrez-Meurs, Teresa

Ahedo, Erramun Landa, Justo San Felices, Jesús Lizaso, Joan Alberdi, García Ergüin, José Ibarrola, Encarna Cepedal o Eluska Zabalo.

Sobre la relación artista-impresor y el trabajo en colaboración, Martínez de Arenaza nos matizaba:

> Es algo mágico. Primero, llegar al artista y comprender las entretelas de su trabajo. Adivinar qué busca en el grabado y poner los medios para que llegue a ello dotándolo del conocimiento para que pueda, en un momento dado, dar la vuelta a las técnicas y manipular los procesos, aunque haya que dar un rodeo. Poner los medios para que lo que se percibe como interferencia técnica se convierta en asidero, en una ventaja a aprovechar. Para mí es imprescindible que se manche de tinta. Una vez conseguida la imagen es importante hacer conocer al artista los distintos recursos de estampación para que saque el cien por cien de la imagen.[664]

Ediciones

Además del trabajo para artistas, Martínez de Arenaza ha apostado por la labor editorial a través de *Ediciones LATALLER*, una iniciativa que persigue acercar la gráfica a un mayor público y fomentar el coleccionismo de arte gráfico contemporáneo de un modo asequible. El taller produce pequeñas y exquisitas ediciones de estampas de 50 ejemplares, en soportes y técnicas variables —que incluyen el grabado, la xilografía y la impresión digital—, con un formato constante de 28,5 x 19 cm. Las obras se presentan en una carpeta hecha a mano y serigrafiada, a un precio de 50 €. Los artistas editados, han expuesto en la galería de La Taller y entre ellos podemos destacar a Javier Herrero, Cristina Gutierrez-Meurs, Juan Pablo Villalpando (fig. 73), Aristide Stornelli, Jeleton, y otros.



Fig. 73. Imágenes de algunos de dos trabajos editados por La Taller
A la izq., Juan Pablo Villalpando. Xilografía y estampación digital. 28,5 x 19 cm.
A la dcha., Susana Talallero. *Collagraph* sobre papel *mylar*. 28,5 x 19 cm.

664 MARTÍNEZ DE ARENAZA, Maite. Comunicación personal con la artista e impresora, el 16 de septiembre de 2010.

Exposiciones

Las exposiciones que han tenido lugar en la galería de La Taller, se caracterizan por su contemporaneidad y por su apertura a distintos lenguajes y formatos, alejados de cualquier encasillamiento técnico o de género. Su espacio ha acogido obras de autores como los ya citados, y las de otros como Almudena Lobera, Agustín Ibarrola, Javier Pividal, Eunkang Koh, Mikel Belakortu o Itziar Barrio, entre otros.

Además La Taller, ha colaborado en su programación expositiva con otros centros de producción gráfica, mostrando en su galería, obras realizadas en el taller de la Fundación Bilbao Arte o en el madrileño Estudio de Grabado Juan Lara —a través de su editora Ogami Press—. La exhibición de obra de La Taller se completa con su presencia en la Feria Internacional de Grabado de Bilbao FIG, desde su fundación en 2012.



Fig. 74. Imagen de la galería de La Taller, en la que se aprecia la exposición de Almudena Lobera: *Lectura Superficial*. Bilbao, mayo de 2013.

Pese a su joven pero fructífera trayectoria, La Taller se ha convertido en un activo e importante foco cultural, donde se celebran además de exposiciones, distintos eventos artísticos, como conciertos, debates, proyecciones, conformando así, un espacio abierto al diálogo entre otros talleres, usuarios y el público en general. El taller de Martínez de Arenaza, junto a la Fundación Bilbao Arte, y el mencionado FIG, están contribuyendo decisivamente a impulsar la creación gráfica y artística en la ciudad de Bilbao.

* * * *

Queremos insistir en que el estudio tratado en este capítulo, no ha pretendido mostrar la totalidad de los talleres existentes, sino un análisis de los distintos modelos de taller que

conviven actualmente en nuestro país, explorando su origen, el perfil de sus artífices, su metodología de trabajo, la trayectoria que han seguido, y su manera de entender la gráfica; aproximándonos, en la medida de nuestras posibilidades, a sus instalaciones, con el fin de conformar un mapa de la actividad gráfica nacional, cuyas claves intentaremos esbozar seguidamente.

IX RESUMEN DE DATOS OBTENIDOS EN LA INVESTIGACIÓN

Tras haber analizado los modelos de taller en España en el año 2014, queremos presentar en este último capítulo, un resumen en forma de tablas y gráficos de barras, de los datos cuantitativos, obtenidos en el trabajo de campo, a los que haremos referencia en las conclusiones. La totalidad de los resultados de la investigación aparece reflejada en las tablas y en el directorio de espacios de producción de arte gráfico[665], que presentamos como anexos al final de este documento.

La totalidad de talleres explorados se conforma por 152 establecimientos. Comenzaremos exponiendo en la siguiente tabla (fig. 1), los resultados recogidos respecto a la distribución del número talleres de producción de arte gráfico por comunidades autónomas y sus respectivos porcentajes.

Comunidades Autónomas	Nº de talleres	Porcentaje
	152	100%
Andalucía	20	13,15%
Aragón	6	3,94%
Principado de Asturias	8	5,26%
Islas Baleares	5	3,28%
Canarias	7	4,60%
Cantabria	2	1,31%
Castilla - La Mancha	6	3,94%
Castilla y León	8	5,26%
Cataluña	25	16,44%
Comunidad Valenciana	13	8,55%
Extremadura	1	0,65%
Galicia	6	3,94%
Comunidad de Madrid	31	20,32%
Comunidad Foral de Navarra	4	2,63%
País Vasco	6	3,94%
La Rioja	0	0%
Región de Murcia	3	1,97%
Ceuta	0	0%
Melilla	1	0,65%

Fig. 1. Tabla con los porcentajes de talleres por comunidades autónomas. Elaboración propia.

665 Ver: anexos y tomo II.

A continuación presentamos un gráfico de barras con la distribución de talleres por comunidades autónomas.

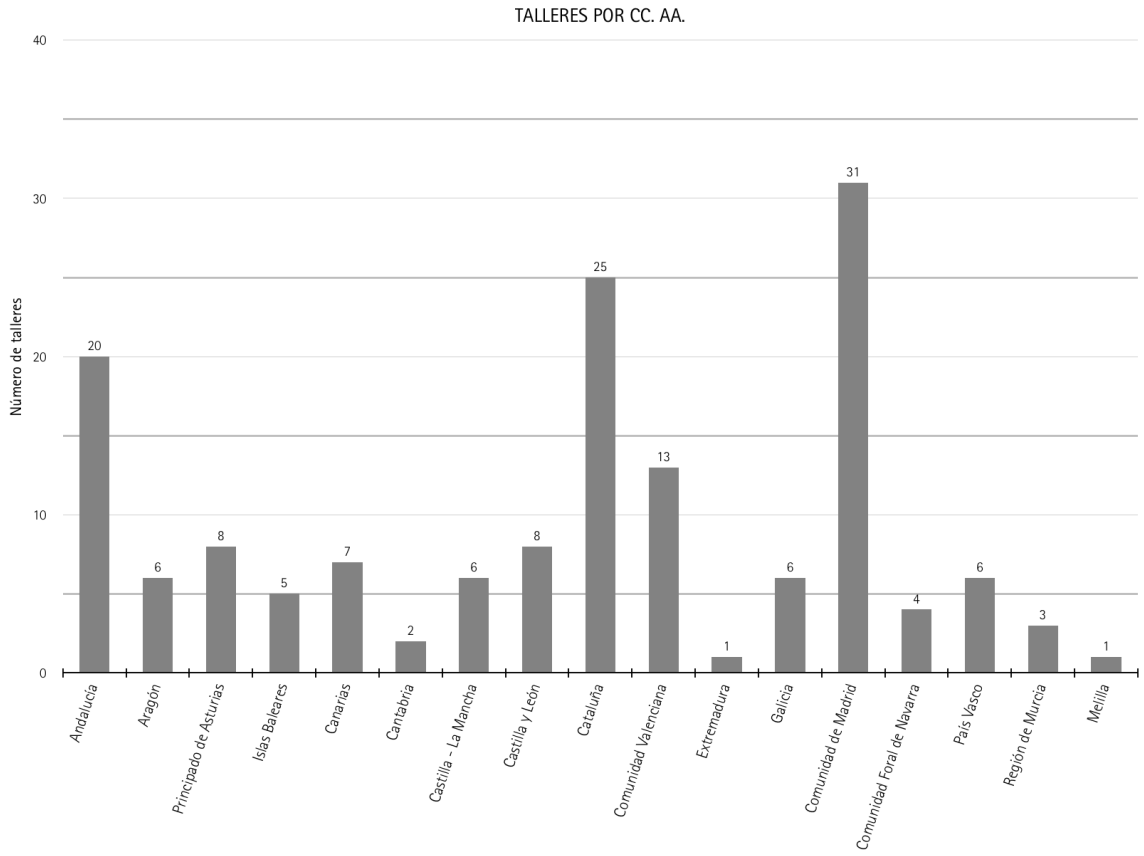


Fig. 2. Gráfica de barras donde se muestra el número de talleres por CC. AA. Elaboración propia.

En la gráfica superior (fig. 2) percibimos con nitidez, que la mayor concentración de espacios se encuentra en la Comunidad de Madrid, donde se sitúan la quinta parte del total, un 20,32%; seguida de Cataluña, con el 16,44%; y muy de cerca por Andalucía, con el 13,15% de la totalidad de talleres. Por el contrario, llama nuestra atención, la ausencia de talleres en la Comunidad de La Rioja y en la Ciudad Autónoma de Ceuta.

En lo referente a la titularidad, dos tercios de los talleres estudiados son de gestión privada, mientras que un tercio son de gestión pública, conformados en su mayoría por centros dedicados a la formación de técnicas gráficas (fig. 3).

Titularidad	Nº de talleres	Porcentaje
	152	100%
Privada	102	67,1%
Pública	50	32,89%

Fig. 3. Tabla donde se muestran los porcentajes de la titularidad de los talleres estudiados. Elaboración propia.

Respecto a las técnicas de estampación en las que están especializados los talleres, se han recogido los resultados que presentamos en la siguiente tabla (fig. 4), divididos en nueve categorías: técnicas tradicionales de grabado calcográfico, fotograbado, xilografía, tipografía, litografía, algrafía, fotolitografía, serigrafía e impresión digital.

COMUNIDADES AUTÓNOMAS	PROCESOS CALCOGRÁFICOS		PROCESOS EN RELIEVE		PROCESOS PLANOGRÁFICOS			PROCESOS PERMEOGRÁFICOS	PROCESOS DIGITALES	Nº ESPACIOS
	G. calco. tradic.	Fotograbado	Xilografía	Tipografía	Litografía	Algrafía	Fotolitografía	Serigrafía	Impresión digital	
Andalucía	17	14	16	2	7	12	7	14	9	20
Aragón	5	4	5	2	2	3	2	5	2	6
Principado de Asturias	7	4	7	2	2	5	2	5	4	8
Islas Baleares	4	2	4	1	3	4	1	1	1	5
Canarias	6	4	5	1	3	3	2	1	1	7
Cantabria	2	2	2	1		1		2	2	2
Castilla - La Mancha	4	2	4	1	2	2	2	5	5	6
Castilla y León	8	2	8		3	4	2	2	2	8
Cataluña	17	9	16	5	5	6	5	10	7	25
Comunidad Valenciana	10	6	10	3	2	5	3	9	4	13
Extremadura	1		1		1	1		1	1	1
Galicia	5	5	5	1	4	4	3	5	3	6
Comunidad de Madrid	27	11	22		5	12	3	11	12	31
Comunidad Foral de Navarra	4	3	4		1	2	1	3	1	4
País Vasco	5	3	5		2	4	1	3	2	6
Región De Murcia	2	2	2		1	2	2	3	2	3
Melilla								1	1	1
Totales	124	73	116	19	43	70	36	81	59	152
Porcentajes	81,58%	48,03%	76,32%	12,50%	28,29%	46,05%	23,68%	53,29%	38,82%	100%

Fig. 4. Tabla donde se muestra la especialización técnica de los talleres estudiados por comunidades autónomas. Elaboración propia.

Resulta muy relevante el hecho de que el 81,58% de los talleres valorados, estén especializados en técnicas tradicionales de grabado calcográfico, seguidas por la xilografía (con el 76,32%) y la serigrafía (con el 53,29%), siendo la técnica tipográfica la menos consolidada con un porcentaje del 12,5%, seguida de la fotolitografía (con el 23,6%). Mientras que los centros que producen obra gráfica con medios de impresión digitales, superan el tercio del total de talleres.

Además, nos resulta significativo observar la distribución geográfica de las técnicas gráficas, en la que percibimos por ejemplo, cómo en Andalucía se sitúan la mayoría de talleres especializados en serigrafía (14 de los 81 talleres que trabajan la técnica) y cómo en Cata-

luña se da el mayor número de talleres de tipografía (5 de los 19 totales), frente a la Comunidad de Madrid, donde no hallamos ninguno.

A continuación mostramos el gráfico de barras (fig. 5) con el número de talleres especializados en las técnicas mencionadas. Debemos advertir que, salvo excepciones aisladas de algunos talleres de serigrafía que se dedican en exclusiva a ese proceso, la inmensa mayoría de los centros producen obra gráfica en más de una técnica de estampación.

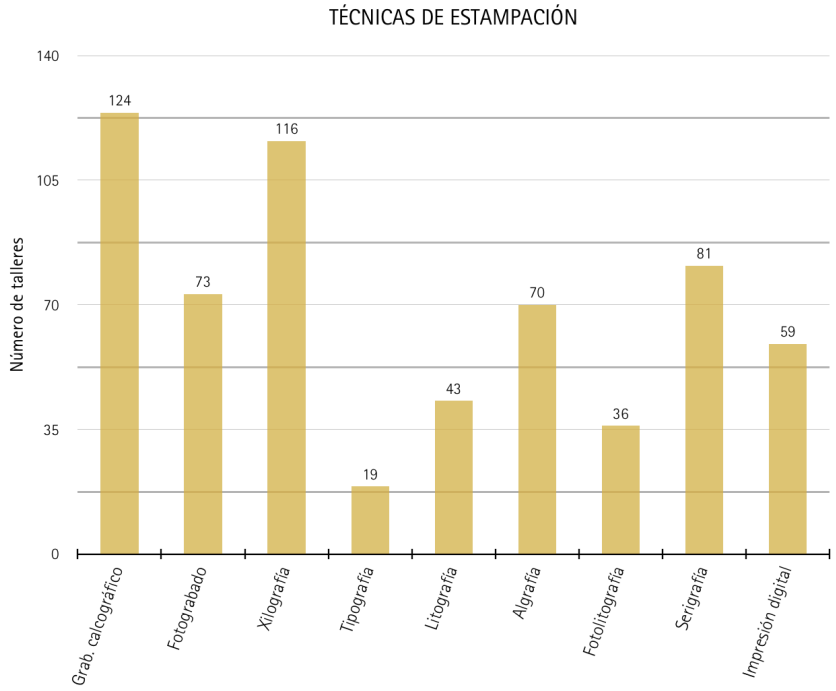


Fig. 5. Diagrama de barras donde se muestra el número de talleres que ofrecen las distintas técnicas. Elaboración propia.

Respecto a los servicios que ofrecen, queremos llamar la atención sobre aquellos espacios en los que, bien los propios impresores, bien los usuarios externos, se dedican a la producción de su obra gráfica, representados por más de las cuatro quintas partes del total de talleres (88,8%); dentro de este grupo, se incluyen tanto los talleres privados de artistas impresores, como los talleres pertenecientes a escuelas y facultades de bellas artes. Además, encontramos que más de las tres cuartas partes de los espacios explorados, se dedican entre otras actividades a la docencia (77,6%). Estos dos valores contrastan con la actividad investigadora, que no llegan a desempeñarla el 2% de la totalidad, y con el servicio de alojamiento, que sólo lo ofrecen el 6,5% de los talleres.

Por otro lado, nos resulta destacable que cerca de la mitad de espacios (el 46,7%) dispongan de espacio expositivo.

COMUNIDADES AUTÓNOMAS	SERVICIOS QUE OFRECEN LOS ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO EN ESPAÑA. 2014									Nº ESPACIOS
	Formación	Residencia	Colaboración	Edición	Autoedición	Alquiler	Alojamiento	Investigación	Galería	
Andalucía	18		5	2	20	4	2		12	20
Aragón	5		3	1	5	3			3	6
Principado de Asturias	6	2	6	2	7	3	2		3	8
Islas Baleares	4	1	3	2	5	3			3	5
Canarias	7	1	2		7	2	1		3	7
Cantabria	2		1		2	1	1	1	1	2
Castilla - La Mancha	5	1	1		6	1		1	5	6
Castilla y León	4	1	2	1	8	2	1		4	8
Cataluña	19	2	20	9	18	9	2		8	25
Comunidad Valenciana	8		8	2	10	4			3	13
Extremadura	1				1				1	1
Galicia	5		3	2	6	3			5	6
Comunidad de Madrid	21	2	24	10	27	10	1	1	11	31
Comunidad Foral de Navarra	4		1		4	3			1	4
País Vasco	6	1	2	1	6	3			4	6
Región De Murcia	2		1	1	2	1			3	3
Melilla	1				1				1	1
Totales	118	11	82	33	135	52	10	3	71	152
Porcentajes	77,63%	7,24%	53,95%	21,71%	88,82%	34,21%	6,58%	1,97%	46,71%	100%

Fig. 6. Tabla donde se muestran los servicios que ofrecen los talleres estudiados. Elaboración propia.

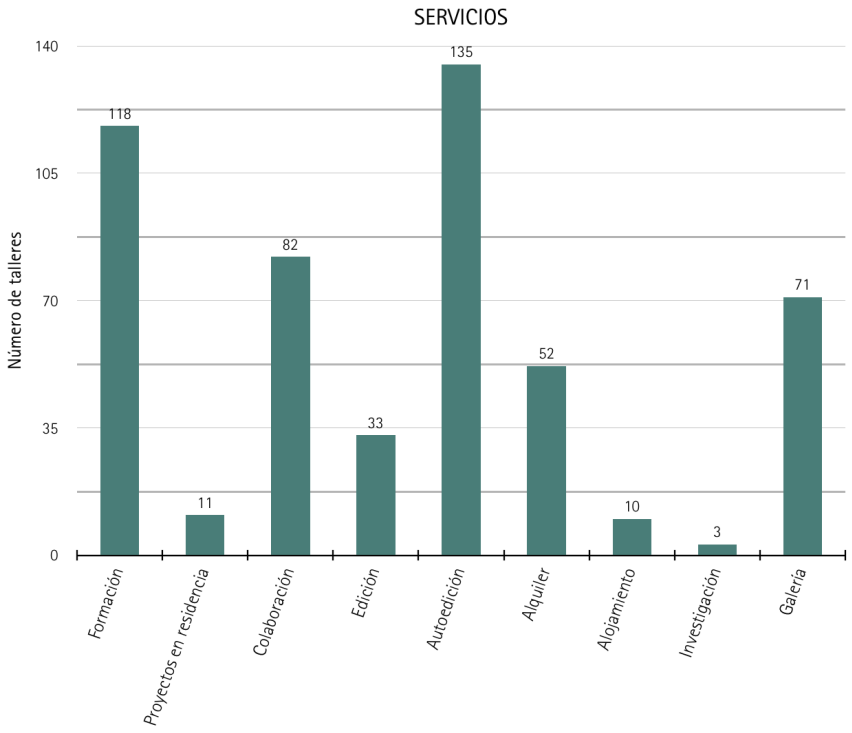


Fig. 7. Diagrama de barras donde se muestra el número de talleres que ofrecen los distintos servicios. Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Remitiéndonos a la hipótesis general, planteada al inicio de la tesis, hemos pretendido trazar un mapa de los espacios dedicados a la producción gráfica en nuestro país y demostrar su riqueza y diversidad, reflejada en **la posibilidad de establecer distintas tipologías o modelos de taller en la actualidad.**

A continuación exponemos las conclusiones más importantes a las que hemos llegado, tratando de responder a las preguntas que nos planteábamos al inicio de este trabajo, ordenadas en dos grupos: el primero, en referencia a la producción de obra gráfica original; y el segundo, en torno a los espacios de producción.

La primera conclusión deriva en la adopción de una serie de términos relacionados con la **producción de obra gráfica**. Tras haber consultado planteamientos de distintos autores, elegimos el término estampa por su carácter universal e inclusivo, que definimos como: **el soporte donde ha sido transferida la huella de una matriz mediante algún procedimiento propio del ámbito gráfico, siendo ésta original, cuando ha surgido de la voluntad creativa del artista**. Asimismo, adoptamos indistintamente los términos ***obra gráfica original*** **o** ***arte gráfico,*** para referirnos de forma más genérica a formatos complejos que abarcan la tridimensionalidad y el mestizaje de procesos.
Valoramos el concepto de multiplicidad **como una de las opciones válidas de la obra gráfica original**, y no como una restricción de ésta, considerando igualmente como *obra gráfica original*, aquella que ha sido generada por procesos que se alejan de la seriación o que han sido ideados como obras únicas.

En lo concerniente a las **figuras que intervienen en la producción de obra gráfica**, concluimos que **son necesarios tres agentes**: el artista, que deposita o proyecta su huella sobre la matriz; **el editor** que dirige y apoya la producción de su edición; y **el impresor** que la ejecuta. Estos agentes pueden compaginar varias tareas, pudiendo ser asumidas por una misma persona.

Tras haber analizado el papel del **editor, constatamos la necesidad de su mediación en la producción y difusión de obra gráfica** para que ésta salga a la luz. Su papel de patrocinador financiero y de mediador entre el artista y el impresor, tomando decisiones

en aspectos que conformarán la personalidad estética de la obra, **sí que influye en el resultado final de la misma**.

La complejidad procesual en la producción de arte gráfico hace necesaria la intervención del técnico impresor, que puede adoptar también, el papel de editor y de artista, pudiéndose dar una mezcla de ambos. Hemos definido el perfil del técnico impresor, como el de un experto que aúna el conocimiento técnico y las habilidades manuales con la sensibilidad, la creatividad y la capacidad intelectual, actuando como **intérprete o traductor de la obra del creador de la imagen**. Por lo tanto, estamos plenamente de acuerdo con el símil de Borch Jensen al afirmar que **la participación de uno u otro impresor, sí determina los resultados finales de la obra**, al igual que los músicos interpretan de manera diferente una misma pieza musical. Siendo trascendental que exista una buena comunicación entre el técnico impresor y el artista.
El estudio de algunos trabajos significativos desarrollados entre artista e impresor, nos ha permitido constatar la trascendencia de **la colaboración** en la producción de la obra gráfica, **dando lugar a obras de mayor complejidad y riqueza.**

En cuanto a la obra gráfica generada por **procesos digitales,** reconocemos que éstos **han afectado a algunos de los mecanismos de creación y producción** de estampas, simplificando los procesos y cediendo mayor protagonismo y responsabilidad al artista en la fase de creación de la matriz. No obstante, el artista requiere en la fase de impresión, del conocimiento y la experiencia de un técnico experto que le asesore, no pudiendo nunca los medios electrónicos, sustituir las capacidades de éste.

A continuación exponemos las conclusiones derivadas del **segundo grupo de cuestiones en relación al estudio de los espacios de producción de arte gráfico.**

Tras haber ahondado en la evolución histórica del taller, hemos determinado que, salvo excepciones aisladas, **el origen del taller de obra gráfica original se sitúa en Francia a mediados del siglo XIX.** Éste fue propiciado en gran medida, gracias al acercamiento de los pintores al taller de grabado, estableciéndose así, **las primeras colaboraciones entre impresor y artista**, que constituirían una metodología de trabajo que se mantiene actualmente vigente en la mayor parte de talleres que trabajan produciendo obra gráfica para artistas.

En la primera parte del siglo XX, surgieron los modelos y pautas de trabajo que se repetirían en años sucesivos. Hemos señalado algunos talleres cuyos rasgos definitorios han servido de inspiración, influenciando a muchos otros. A continuación los señalamos, apuntando algunas de sus principales aportaciones.

El Atelier Lacourière representa el modelo de **taller privado**, con técnicos altamente cualificados que trabajan normalmente para un editor, **colaborando con el artista** en la producción gráfica de ediciones caracterizadas por su excelencia técnica. Como contrapunto al anterior, el Atelier 17 aboga por un **taller comunitario**, centro de experimentación, que posiciona al **artista como técnico** y único responsable de su obra, con un trabajo basado en la creación, que relega la edición a un segundo plano. Por otro lado, el **taller** de la **escuela** Bauhaus representa uno de los primeros centros de enseñanza oficial en apostar por la estampa de creación contemporánea, potenciando al mismo tiempo, la colaboración profesional con artistas. Además, hemos considerado como centros precursores otros **talleres** de organización colectiva que, a diferencia de los anteriores, tenían como finalidad la **producción** de ediciones en términos **cuantitativos**, utilizando la obra gráfica como herramienta para diferentes propósitos. Éstos son: El Taller de Gráfica Popular de Méjico y los numerosos talleres creados por la Works Progress Administration, bajo el auspicio del gobierno de los Estados Unidos.

En lo relacionado a los **espacios internacionales actuales** de producción de arte gráfico, nuestro estudio ofrece información sobre algunos de los talleres más influyentes del siglo XX, cuyas aportaciones significativas, nos han servido para **determinar** y explicar diferentes **modelos o tipologías de taller.** Exponemos las ideas principales de cada uno de ellos.

Hemos incidido especialmente en la relevancia del modelo de **taller editora**, surgido en Estados Unidos a mediados de siglo XX, ya que ha servido de patrón para la configuración de buena parte de talleres contemporáneos en todo el mundo.
Su compromiso y confianza en los artistas, poniendo en algunos casos, todos los medios humanos y materiales posibles para la consecución de las mejores ediciones, se materializan en obras magistrales en cuanto a medios técnicos y cualidades estéticas. Por otro lado, estos centros ofrecen una imagen renovada y más accesible del espacio del taller, exponiendo las obras en su galería y acercando al público a sus instalaciones y al arte gráfico.
Para su estudio, hemos tomando como referentes algunos de los más emblemáticos

talleres de esta tipología como son: ULAE, Tamarind Institute, Crown Point Press, Gemini GEL, y Tyler Graphics Ltd.

Con un planteamiento casi opuesto al anterior e inspirado en el Atelier 17, hemos abordado el modelo de **taller colectivo**, surgido paralelamente en Canadá. Se trata de espacios de organización colectiva y autogestionada, integrados por artistas que se reúnen para compartir instalaciones, con el fin de producir ellos mismos sus propias obras. Este modelo de taller ha ejercido un gran peso a escala internacional, que hemos demostrado mediante el estudio de espacios como el londonprintstudio, La Ceiba Gráfica y el Edinburgh Printmakers.

Caracterizado por su gestión estatal, el modelo de **taller institucional público** se perfila como un espacio de uso comunitario y abierto, en cuyas instalaciones converge un público heterogéneo con diversas formas y propósitos de trabajo, pero capacitados para trabajar de forma independiente. Hemos ejemplificado este modelo a través del singular Taller Experimental de Gráfica de La Habana.

También de personalidad colectiva, pero basado en el intercambio de conocimientos, el modelo de **taller escuela** resulta indispensable en la pervivencia, el desarrollo, la experimentación y la difusión de los procesos de arte gráfico. Como ejemplos de taller de formación, hemos revisado la labor del taller de la CAFA de Pekín y el taller italiano Il Bisonte.

El **taller residencia**, que facilita a una selección de creadores, los medios necesarios para el desarrollo de proyectos, propicia un valioso intercambio artístico y cultural entre artistas de todo el mundo. Hemos analizado las residencias de centros especializados en obra gráfica como son, el belga Masereel Centrum, el argentino proyecto 'ACE, y el italiano Casa Falconieri.

El modelo de taller orientado a la **investigación y al trabajo con nuevas tecnologías** es esencial para la creación de nuevas técnicas y el desarrollo de equipos. Talleres como el Graphicstudio de Tampa en Florida, y el CFPR de Bristol contribuyen en gran medida a ampliar el abanico de recursos técnicos para los artistas.

Para concluir el recorrido de talleres internacionales, hemos tratado algunas obras de artistas cuyos **espacios de trabajo** son de carácter **efímero** y están ligados a la obra que

realizan. La exploración de trabajos de autores como Thomas Kilpper y el colectivo SEMEFO, junto a la revisión de variadas propuestas de **talleres ambulantes**, nos han servido para demostrar una de las hipótesis formuladas, como es el hecho de que **cualquier espacio puede ejercer de taller de producción de obra gráfica, no siendo necesaria la disposición de una infraestructura física** de lo que hemos descrito como «taller convencional», dando lugar a obras en las que prevalece el factor conceptual y experimental sobre el productivo (conformado por una edición).

En lo concerniente al **estudio del taller de obra gráfica en España**, una de las mayores aportaciones de este trabajo, estriba en **que ofrece un registro de los principales centros dedicados a la producción y edición de arte gráfico** en nuestro país hasta el año 2014.

Los **orígenes de los talleres** dedicados en exclusiva a la creación y producción artística de **obra gráfica en España**, se remontan a **principios del siglo XX**, y se hallan en varias agrupaciones y sociedades de artistas que, imitando los esquemas de trabajo franceses, se formaron en torno a las ciudades de Madrid y Barcelona.
En cuanto a los **centros pioneros en la producción de obra gráfica original** y protagonistas de la renovación del arte gráfico, subrayamos la labor de talleres y grupos como **Los 24**, **Los Parias** y el taller-editora del **Grupo Quince** por ser uno de los más cruciales en la evolución del arte gráfico en España.
En el ámbito catalán, constatamos la recuperación de las artes del libro en torno a la ciudad de Barcelona, gracias a talleres y colectivos como **Gustavo Gili, *Dau al Set*, *La Rosa Vera*, Joan Barbarà y Polígrafa Obra Gráfica**, artífices todos ellos de la renovación del lenguaje gráfico tradicional a través de la experimentación técnica y del acercamiento de los artistas al medio gráfico.
Fuera de los principales centros geográficos, reconocemos como pioneras y de suma importancia, las iniciativas del extenso movimiento **Estampa Popular**, la actividad promotora del arte gráfico del **Museo Abstracto de Cuenca**, la dilatada producción del taller de serigrafía **Ibero-Suiza** de Valencia, talleres colectivos andaluces como el de **la Fundación Rodríguez Acosta**, el Taller **Ibograf** de Ibiza, el **Taller Hatz** de San Sebastián, y el **Estudio-Taller Libre de Grabado** de Zaragoza.
Dentro de este contexto, consideramos relevantes y altamente positivas, las aportaciones de un **significativo número de artistas e impresores extranjeros**, ya que a través de la instalación de talleres y la formación de agrupaciones, contribuyeron a la regeneración

gráfica importando nuevos lenguajes y técnicas, y haciendo visible el arte gráfico español, fuera de nuestras fronteras.
Los talleres surgidos a partir del último cuarto de siglo XX han sido protagonistas, junto a las editoras, del florecimiento y la popularización del arte gráfico en nuestro país. En esta etapa hemos advertido también una considerable descentralización geográfica, producida en parte gracias al llamativo aumento de los centros dedicados a la formación, especialmente dentro del ámbito público.

El objetivo principal de este trabajo se ha resuelto con el **análisis de los distintos modelos de espacios de producción de arte gráfico existentes en 2014 en nuestro país,** que hemos ordenado en torno a ocho categorías diferenciadas según los principales cometidos que éstos llevan a cabo. Así, hemos distinguido los siguientes modelos: El taller de formación o taller escuela, el taller de investigación de nuevas tecnologías, el taller de desarrollo de proyectos en residencia, el taller de creación y experimentación artística, el taller de autoedición, el taller de producción de obra gráfica por encargo, el taller de edición de artistas, y el taller polivalente. Seguidamente, apuntamos las principales conclusiones extraídas de su análisis.
Respecto a los talleres que ofrecen formación en técnicas de estampación gráfica, valoramos muy positivamente el trabajo desempeñado por los centros de enseñanza de carácter oficial y especializado, a través de **las Escuelas de Arte y las Facultades de Bellas Artes**. La calidad de estos estudios, de sus instalaciones y de sus docentes, ha redundado muy favorablemente en la creación de talleres en las distintas áreas geográficas donde se imparten dichos estudios.
Dentro de los centros gestionados por las instituciones públicas, destacamos de forma singular, la trayectoria ejemplar del recientemente transformado centro **Arteleku**, uno de los pocos espacios en ofrecer formación y la posibilidad de producir obra de forma autónoma, mientras que en el ámbito municipal, hemos hallado varias iniciativas de ayuntamientos y universidades populares que han venido ejerciendo un constante apoyo como talleres de formación continua.
Además, subrayamos el trabajo de las enseñanzas de carácter específico impulsadas por los talleres pertenecientes a **fundaciones vinculadas al arte gráfico**, como la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, la Fundación CIEC de Betanzos y la Fundación Fuendetodos Goya.
En el ámbito privado, apreciamos la labor que ejercen numerosos talleres, bien a través de entidades de dilatada trayectoria, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, bien a través

de numerosos pequeños y medianos talleres que combinan la formación con otras actividades como el alquiler de instalaciones, las exposiciones, etc.
Tras este análisis y la observación de los datos cuantitativos derivados del trabajo de campo[666], verificamos que en la actualidad **existe un extenso abanico de posibilidades para formarse en los procesos gráficos**, que abarca distintos grados de especialización y formatos, tanto en el ámbito público como en el privado, y se extiende en gran parte del territorio nacional. Un hecho que constata, a diferencia de épocas anteriores, la buena aceptación y el reconocimientos social que vive el arte gráfico, que se manifiesta a través de la asidua participación de un creciente y heterogéneo público a este tipo de talleres.

En lo que respecta al **taller** que ofrece **residencias para desarrollar proyectos** en sus instalaciones, el estudio de centros como la Fundación Bilbao Arte, la Casa de Velázquez, y aLfaRa StuDio, nos permite incidir de nuevo en la relevancia de estas experiencias de intercambio artístico y cultural. Estos talleres suponen además, una de las pocas alternativas para aquellos artistas que sin contar con taller propio, quieren producir obra por sí mismos de forma reflexiva y sin presiones comerciales; sin embargo consideramos que la oferta de este tipo de centros tan enriquecedores, es demasiado escasa, siendo excepcionales, los que facilitan instalaciones de forma gratuita.

Los proyectos de creadores que generan sus obras desde el ámbito de la **creación y experimentación** gráfica, nos han permitido valorar cómo, por un lado, existen artistas que orientan su trabajo exclusivamente a la creación, ampliando el concepto de la obra gráfica, como el colectivo formado por Patricia Gómez y María Jesús González, mientras que por otro lado, existen artistas editores que conciben su trabajo en formato de **edición, asumiendo la producción y la distribución de sus obras** de forma independiente y en circuitos alternativos a los tradicionales. Éstos últimos, están generando nuevas estructuras de espacios de creación, apoyándose en la tecnología de los nuevos sistemas de impresión[667].

En lo referente al **taller de producción de obra gráfica por encargo** que trabaja para editores y artistas, podemos constatar a través del trabajo de campo, que los talleres que se dedican de forma exclusiva a esta tarea, resultan casos excepcionales[668]. Como ejem-

666 Los datos obtenidos pueden apreciarse en los gráficos (capítulo IX) y las tablas que se presentan como anexo.

667 Cabe aclarar que los talleres dedicados exclusivamente a la creación artística y a la edición de sus propias obras, no han sido incluidos en el directorio anexo, debido a su naturaleza y magnitud inabordable.

668 En las tablas que se anexan al final de este trabajo puede constatarse que, salvo algunas excepciones (de talleres especializados en serigrafía), no existen talleres que ofrezcan de forma exclusiva, servicios de estampación por encargo.

plos representativos de este modelo, hemos abordado parte de la intensa trayectoria de los centros Factum Arte, y Christian M. Walter. Taller de Serigrafía.

El **taller de edición de artistas** cuenta con una presencia muy comedida en nuestro país —representada por menos de una cuarta parte de la totalidad de los talleres[669]—, y salvo algunas excepciones, se trata de establecimientos con una trayectoria consolidada. Ejemplos de ello son Benveniste CP&P, surgida a partir de un taller con un enfoque editorial audaz; y Polígrafa Obra Gráfica conformada a partir de una galería, con un planteamiento editorial más seguro que el anterior.

Tras la investigación de los diferentes modelos de taller[670], hemos comprobado que son varios los centros que tienden a diversificar sus tareas, compaginando diferentes líneas de actuación. Se trata de **talleres polivalentes**, que aúnan creación, producción, experimentación, difusión y exposición de obra gráfica, creando una interesante red de intercambio y vínculos con otros talleres, ejerciendo al mismo tiempo, de catalizadores de diferentes iniciativas en torno a la creación gráfica. La labor de estos talleres ha sido abordada a través del estudio del Taller de Grabado Gravura, Murtra Edicions, Quadrat 9 y La Taller.

Una vez expuestas algunas de las observaciones extraídas de los espacios de producción gráfica (internacionales y nacionales), hemos intentado **comprobar la presencia de los modelos de taller internacionales en España**, extrayendo las siguientes conclusiones:

- La existencia de una excelente y amplia oferta en el terreno formativo, tanto pública como privada, con una amplia representación a lo largo del territorio nacional.
- La ausencia del modelo de taller que, adscrito a la Universidad, compagina la edición profesional con la investigación y la enseñanza, una combinación que hemos visto en talleres como el Tamarind Institute, el Graphicstudio o el CFPR.
- En lo que concierne a la investigación de nuevas tecnologías, determinamos que los talleres que enfocan su trabajo a la experimentación y el desarrollo de nuevos medios en la gráfica resultan casos insólitos.
- Verificamos la actividad de numerosos espacios colectivos con una idiosincrasia similar a los internacionales. Sin embargo, los talleres nacionales son espacios generalmente más modestos y en ningún caso poseen la repercusión social que caracteriza a los centros internacionales; un hecho que achacamos a la falta de apoyo institucional.

669 En las tablas anexas a este volumen, se pueden apreciar los talleres con los diferentes cometidos que desarrollan.

670 *Ibídem.*

- Constatamos la necesidad de talleres de ámbito institucional público, prioritariamente enfocados a la producción de obra gráfica, donde los artistas puedan desarrollar su trabajo de forma autónoma. Siendo ejemplos excepcionales, el citado Arteleku, el Centro Municipal de Arte Gráfico La Recova y la Fundación Bilbao Arte.

En lo referente a los **cambios experimentados en últimos años** desde que se inició la investigación (en 2008[671]), hemos observado los siguientes aspectos:

- El auge del arte gráfico contemporáneo vivido en los últimos diez años en España, ha propiciado la creación de numerosos y diversos espacios dedicados a la producción gráfica. Procedimientos como la **impresión digital**, que estaban aún en proceso de asimilación por impresores y artistas, cuando comenzamos el trabajo de la Suficiencia Investigadora, han sido plenamente absorbidos, dando lugar a la creación de nuevos talleres y a la transformación de otros, que han ido incorporando nuevas herramientas a sus instalaciones.
- Paralelamente a la asimilación de los medios digitales, se ha producido un vertiginoso despegue de los **procesos de estampación más tradicionales**. Hecho que vemos reflejado por ejemplo, en la apertura de varios talleres especializados en tipografía surgidos en los últimos diez años[672].
- Se ha experimentado un notable incremento en el empleo de las **técnicas *no tóxicas*** o de bajo riesgo por parte de numerosos talleres, especialmente en centros de enseñanza, que han adoptado en sus procedimientos de trabajo, el uso tintas de serigrafía al agua, barnices acrílicos, fotopolímeros, sales mordientes y medios como grabado electrolítico en calcografía.

La **crisis económica** se ha manifestado en varios aspectos durante este periodo:

- Pese a la amplia oferta formativa existente, hemos constatado una recesión en la celebración de cursos de distintos talleres durante esta etapa, mayormente en los cursos de carácter monográfico que se imparten en los meses estivales[673].
- La falta de apoyo institucional también ha afectado a la supervivencia de varios centros, entre los que destacamos el MIDE-CIANT, único espacio de carácter público dedicado principalmente a la investigación de nuevas tecnologías, que se ha visto obligado a rescindir temporalmente la actividad de producción de obra gráfica en 2013.

---

671 Nos referimos al trabajo de Investigación de la Suficiencia Investigadora, presentado en 2011.

672 El aumento de talleres de tipografía se visibiliza a través de las gráficas v. cap. IX y de las tablas anexas al final del trabajo, donde se aprecia que la mayoría de estos talleres se han fundado en los últimos años.

673 Este hecho se ha constatado en talleres de asociaciones como el Jardinico de Caravaca de la Cruz en Murcia (que se ha convertido en un taller exclusivamente de producción); el PMP Grafix de Albacete; y también en Fundaciones como Fuendetodos Goya, que se han visto abocados durante el año 2014, a suspender varios de los cursos programados a causa de la crisis económica y la ausencia de apoyo institucional.

- La actividad de la edición de artistas por parte de los talleres ha experimentado una notable recesión.
- Es importante reflexionar en torno al despegue que, propiciado por la crisis económica vivida en los últimos años, está experimentando el **fenómeno de la autoedición**, ya que está generando la aparición de espacios de creación compartidos, nuevos formatos de producción relacionados con la autoría múltiple y la edición colectiva, así como la distribución y exposición de obras, alejada de sus cauces habituales, a través de plataformas como ferias de arte alternativas, internet o los propios talleres de producción, para exponer sus trabajos.
- A nivel de creación, constatamos que el arte gráfico goza de excelente salud actualmente, y advertimos que a pesar de la crisis, está surgiendo un creciente número de artistas, que vinculan su obra a este ámbito, con propuestas arriesgadas que amplían y redefinen los límites de la gráfica.

Como conclusión general de este estudio, celebramos la pluralidad de espacios de obra gráfica original y la convivencia armónica entre procesos tradicionales y digitales, constando no sólo la **permanencia del taller de procesos tradicionales**, sino el aumento de éstos en los últimos años que, pese a la crisis económica, ha experimentado un aumento significativo.

Tras este intenso estudio, somos conscientes de que se nos han quedado numerosos talleres en el tintero, aunque vemos superado el análisis de la totalidad de modelos de espacios que conforman el panorama de la producción de obra gráfica en nuestro país, y nos mostramos satisfechos del trabajo elaborado ya que ha resultado sumamente enriquecedor. Asimismo, dejamos el trabajo abierto a posteriores actualizaciones a través de la página web[674], una guía útil para todos aquellos que transitan por el apasionante espacio del taller.

Logroño, noviembre de 2015.

674 Esta web se encuentra, en el momento de concluir este estudio, en proceso de construcción en el dominio: <www.talleresdeartegrafico.es>

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS, CATÁLOGOS Y MONOGRAFÍAS

ALCALÁ, José Ramón. MIDE. *Museo Internacional de la Electrografía.* [Catálogo] Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2013. Cuenca. Museo Internacional de la Electrografía MIDE. 1996.

ALCARAZ, Antonio. *Fora de sèrie. Serigrafías de Ibero-suiza en la colección UPV* [Catálogo] Valencia. Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. 2013.

AMEZTOY, Mercedes / MOYA, Adelina / HERRERO, M. P. *Euskal grabatzaileak. Grabadores vascos* [Catálogo] Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína. 1979.

BARBARÀ, Tristan. *50 Años del taller de grabado Joan Barbarà.* [Catálogo] Barcelona. Taller Barbarà 46. 2002.

BARRENA, Clemente / MARTÍN, María / VILLENA, Elvira. *Estampas 1984-1985*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. 1988.

BARRENA, Clemente. «Alma de madera, imágenes en relieve. A propósito de Estampa Popular de Madrid». En: *Estampa Popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*. Madrid. Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid. 2006.

— *Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2009*. [Catálogo] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. 2009.

BERNAL, María del Mar. Tecnicasdegrabado.es [*Difusión virtual de la gráfica impresa*] Cuadernos de Bellas Artes/14 La Laguna (Tenerife). Sociedad Latina de Comunicación Social –edición no venal-, 2013-Creative Commons [en línea] [Consulta: 2014-01-24] Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/14CBA.pdf>

BLAS, Javier / CIRUELOS, Ascensión / BARRENA Clemente. *Diccionario del dibujo y la estampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional. 1996.

BRÜNUNIG, Ute. «La imprenta de Weimar» en: VV.AA. *Bauhaus*. Barcelona. ed. Könemann. 2006.

CABO de la SIERRA, Gonzalo. *Grabados, litografías y Serigrafías. Técnicas y procedimientos.* Madrid. Esti-Arte. 1979.

CANDIANI, Alicia. «Nodos, redes e interfaces: los espacios internacionales de la gráfica (o memorias de una artista nómada)». En: *Premio Internacional de Arte Gráfico. 2005*. Madrid. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2005.

CARRETE PARRONDO. *Juan. Ribera, 1591-1652* [Exposición] 23 Julio - 5 Septiembre 1993 / [textos Alfonso E. Pérez Sánchez, Juan Carrete Parrondo]. San Sebastián: Fundación Social y Cultural Kutxa. 1993.

CARRETE, Juan. *Picasso y los Libros*. Valencia. Fundación Bancaja. 2006.

CASTILLO, Dora / MARSÁ, Jorge. *Malpais: Grabados y Monotipos.* [Catálogo] Lanzarote. Línea. 1994.

CATAFAL, Jordi / OLIVA, Clara. *El Grabado.* Barcelona. Parramón. 2002.

CAZA, Michel. *Técnicas de serigrafía*. Barcelona, Ediciones R. Torres. 1983.

CHAMBERLAIN, Walter. *Manual de Grabado en Madera y Técnicas Afines*. Madrid. Hermann Blume. 1988.

COHEN-SOLAL, Annie. *El galerista Leo Castelli y su círculo.* Madrid. Turner. 2011.

COROMINA, Eusebi / CASACUBERTA, Xabier / QUINTANA, Dolors. *El trabajo de investigación. El proceso de elaboración, la memoria escrita, la exposición oral y los recursos*. Barcelona, EUMO-Octaedro. 2002.

DE BUEN UNNA, Jorge. *Introducción al estudio de la tipografía.* Gijón. Trea. 2011.

DE SANTIAGO PAÉZ. *22 años del Taller Mayor 28*. [Catálogo] Zaragoza. Ediciones de Fuendetodos. 2003.

DEVON, Marjorie. *Tamarind, Techniques for fine Art Lithography.* Alburquerque. Tamarind Institute, College of Fine Arts, University of New Mexico. 2008.

DÍAZ, María del Mar / RODRÍGUEZ, Ramón. *Obra Gráfica en Asturias, 1998*. Oviedo. Caja Asturias. 1998.

DONSON, Theodore B. *Prints and the Printmarket*. New York. Thomas Y. Crowell Company. 1977.

FIGUERAS FERRER, Eva / PÉREZ MORALES, Isabel. *La manipulación segura de los productos químicos en grabado*. Barcelona, Universitat de Barcelona. 2008.

GALLEGO, Antonio. *Historia del grabado en España*. Madrid. Cátedra. Cuadernos de Arte. 1999.

GILMOUR, Pat. *Lasting Impressions: Lithography as Art.* Camberra. Australian National Gallery & University of Pennsylvania Press. 1988.

GIL IMAZ, Cristina. *Taller de Grabado Maite Ubide.* Zaragoza. Ed. Fuendetodos. 2006.

GRABOWSKI, Beth / FICK, Bill. *El grabado y la impresión. Guía completa de técnicas, materiales y procesos*. Barcelona. Blume. 2009.

GUILLÉN, Ramón. «La enseñanza del Grabado y la Litografía en Valencia» En: *Archivo Gráfico. Grabados, litografías y serigrafías.* Valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2003.

GUILLÉN Rafael / HENARES, *Ignacio. 20 años del taller de grabado Realejo*. [Catálogo] Granada. Ed. CajaGranada. 2005.

HAYTER, Stanley William. *About prints*. London. Oxford University Press. 1962.

— *Catalogue of exhibition at the Harold Ernst Gallery Ltd*. Boston. Mayo. 1973.

— *New Ways of Gravure*. London. Oxford University Press. 1966.

HERNÁNDEZ PIJUAN, Joan. «Del pintor que graba», En: *Hernández Pijuan. Obra gráfica II (1982-1990)* Bilbao. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1991.

IVINS, WILLIAM M. Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona. Gustavo Gili. 1975.

JENSEN, Niels Borch. *Panorama Gráfico Internacional - Taller de Niels Borch* [Catálogo] San Sebastián. Museo de San Telmo- Ciudadela, Pabellón Mixtos. 2001.

LIDON MARTÍNEZ, Concepción. *La litografía industrial en el norte de España de 1800 a 1950*. Gijón, Trea. 2005.

MARTÍNEZ MORO, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. Santander. Creática Ediciones. 1998.

— *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. México DF. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.

MARTÍNEZ VELA, Manuel. *La serigrafía. De la pantalla de seda a la estampa*. Sevilla. Point de Lunettes Editorial. 2013.

MELOT, Michel. *El Grabado. Historia de un arte*. Barcelona. Skira. Carroggio de Ediciones. 1981.

MOSER, Joann Gail. *The significance of Atelier 17 in the development of twentieth-century American printmaking*. (vol. 1). Madison. University of Wisconsin. 1976.

MUSACCHIO, Humberto. *El taller de Gráfica Popular*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. Colección Rezontle. 2007.

MUSEU d´ART CONTEMPORANI d´EIVISSA. *Obra Gráfica del taller Ibograf 1966-1976*. Ibiza: Museo de Arte contemporáneo de Ibiza y la Asociación de amigos de Ibiza, abril-junio de 1976.

NASH, Graham. *Nash Editions: Photography and the Art of Digital Printing*. Berkeley. Ed. Garret White. 2007.

PLA, Jaume. *Técnicas del grabado calcográfico*. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1956.

PORCIO, Domenico. *Lithography: 200 years of art, history & technique*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1983.

RUBIO, Mariano. *Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación*. Tarragona, Ediciones Tarraco. Francisco Sugrañes. 1979.

TALLMAN, Susan. *The Contenporary Print. From Pre-Pop to Psostmodern*. London, Thames & Hudson Ltd. 1996.

TATHAM, David. *Prints and the printmakers.1925-1940*. Syracuse University Press, 1986.

VEGA, Jesusa. *El Grabado en España (siglos XIX-XX)* Madrid, Espasa Calpe. 1998.

VINDEL, F. *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX. (1485-1850)* Barcelona, Orbis, 1942.

VIVES Rosa. *Del cobre al papel*. Barcelona. Icaria Editorial, SA. 1994.

VICENT, Manuel. «Kahnweiler: Una mina de oro en París» En: *Mitologías*. Madrid. Alfaguara, 2012.

VOLLARD, Ambroise. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona. Galería Miquel Alzueta. 2007.

VV.AA. *10 Anys Tallers d'Obra Gràfica Fundació Pilar I Joan Miró*. Palma de Mallorca. Fundació Pilar I Joan Miró a Mallorca. 2004.

VV.AA. *Arte gráfico y nuevas tecnologías*. [Actas del simposio] Bilbao. BBVA / Calcografía Nacional. 2003.

VV.AA. *Don Herbert. Mano lenta 1975- 2010*. San Sebastián. Diputación Foral de Guipúzcoa. 2010.

VV.AA. *Edinburgh Printmakers 40 Years of Original Prints*. Edinburgh. Edinburgh Printmakers, 2007.

VV.AA. *Gravura. 25 años del taller Gravura 1981-2006*. Málaga. Diputación de Málaga. 2006.

VV.AA. *Tamarind: Fourty Years. Alburquerque. Tamarind Institute*. Marjorie Devon. 2000.

WILLERS, Karl / SALAZAR, Theresa. *Universal Limited Art Editions: A Tribute To Tayana Grosman. Selections from the Permanent Collection*. Whitney Museum of American Art, Downtown Branch at Federal Hall National Memorial, 26 Wall Street (at Broad) August 30 - September 28. 1982.

WOOLWORTH, Michael. *Atelier Michael Woolworth, París*. [Catálogo] Zaragoza. Ediciones de Fuendetodos/33. 2005.

ARTÍCULOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ALFONSO, Daniel y MASSARDO, Elisa. «De una a otra orilla: Creaciones múltiples» en: *Arte al Límite*. Santiago de Chile. Orlando Calderón F. Marzo 2015. Núm.113. p. 26.

ARBOUR, Rose-Marie. «L´Atelier libre de Reserches Graphiques and La Guilde Graphique» En: *Vie des Arts*. Vol. 22, n° 90, 1978, pp. 29-90. [En línea] [Consulta: 01/09/2014] Disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/54837ac>

ARTEAGOITIA, David. « CAFA Printmaking Department. 2RC Studio. Grabado en el Beijing del siglo XXI» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Abril 2014. Núm. 43 pp. 48-54.

BABINGTON, Jacklyn /GREENSTREET, Julia. «Kenneth Tyler, Maestro de maestros» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Núm. 47. Marzo, 2015. pp. 22-33.

BALBONA, Guillermo. «Abre el primer espacio en Santander dedicado al mundo del grabado» En: *Diario Montañés*. Santander. 16/04/2013.

BERNAL María del Mar. «Grabado y performance. Una desobjetualización de la gráfica». En *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Marzo, 2013. Núm. 42. p. 53.

BLAS, Javier / MANTILLA, José Manuel. «Arte Gráfico y Lenguaje». En: *Mus A. Revista de los Museos de Andalucía*. Ed. Junta de Andalucía. 2004. Núm. 4. p. 125.

BOIX, Felix. «La litografía y sus orígenes en España». En: *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*. Madrid. Gráficas Reunidas. S.A. 1925. Núm. 8.

CANDIANI, Alicia. «Proyecto 'ACE. Una afortunada coincidencia de manos e ideas» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Núm. 36. Diciembre, 2012 .

CARRETE, Juan. «Alcalá de Henares en la colección Monumentos Arquitectónicos de España» En: *Monumentos Arquitectónicos de España*, Alcalá de Henares, 2001. [en línea] [Consulta: 27/12/2014] Disponible en: <https://sites.google.com/site/arteprocomun/>

CARRETE, Juan / VEGA, Jesusa. «Un actor entre bastidores: Auguste Clot». En: *Grabado y creación gráfica. Historia del Arte*. Madrid: Historia 16, 1993. [Consulta: 22/07/2010] Disponible en:
<https://sites.google.com/site/arteprocomun/grabado-y-creacion-grafica-por-j-carrete-y-j-vega>

CLARK, Chris. «The Tired Press» [En línea][Consulta el 10/05/2014] Disponible en <http://archive.printeresting.org/2012/05/23/the-tired-press/>

CRUZ, Juan. «San Goya» En: *El País*. [en línea] [Consulta 10/07/2014] En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/30/actualidad/1375205355_054999.html>

CUESTA MAYOR, Irene. «Casa Falconieri» En: *Grabado y Edición*. Madrid, Grabado y Edición S.L. 2007, Núm. 8. pp. 18-19.

DAVIES, Paul y URIBARRI, Ana. «Lucian Freud, la metafísica del trazo» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. 2008. Núm. 14. p. 28.

DAVIS, Paul. «London Print Studio». En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Enero-febrero, 2012. Núm. 32. [Traducción: Aránzazu Herranz]. p. 34.

ELORRIETA, Isabel. «Bilbao Arte». En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Diciembre 2013. Núm. 41. pp. 34-40.

F. M. «La Escola d´Estiu Internacional de Gravat de Calella» En: *La Vanguardia*. Barcelona. 1988/08/23.

FDEZ. CID, M. «El grabado es un buen lugar para pensar». En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Septiembre 2013. Núm. 40. pp. 28-31.

FLAÑO, Teresa. «La Escuela de Arte inicia una nueva etapa» En: *El Diario Vasco* [En línea] [Consulta: 20/05/2014]
<http://www.diariovasco.com/culturas/201503/25/escuela-arte-deba-inicia-20150325123631.html>

FRANCISCO GUINEA, J.M. «Palazuelo. El número y la estampa en el MGEC Museo del Grabado». En: *Revista de Arte* [en línea] [Consulta 23/02/2014] Disponible en:
<http://www.revistadearte.com/2010/09/13/palazuelo-el-numero-y-la-estampa-en-el-mgec-museo-del-grabado/>

GARCÍA GARCÍA, Isabel. «Barrios intervenidos durante el último franquismo». En: *Arte y Ciudad* - Revista de Investigación 611. 2013 (Junio) Núm. 3. p. 621.

GENER, Mónica «Grupo Quince» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Marzo, 2007. Núm. 7. pp. 7-11.

GILMOUR, Pat. «Obituary: Chris Prater» Artículo en: The Independient, London. 08/11/1996. [Consulta: 8/2/2015] Disponible en:
<http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-chris-prater-1351273.html>

GÓMEZ LOZOYA, J. D. «Antonio Lorenzo, cuadros que se disuelven en el tiempo» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Mayo. Núm. 8. p. 33.

HIDALGO DE CISNEROS, Carmen. «Thomas Kilpper. Estampador de suelos» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S. L. Julio 2007. Núm. 9. pp. 30-36.

HUÉRCANOS, Juan Pablo. «AutoEdit. Nuevas formas y modelos en la autoedición y la publicación independiente». En: *Fanziart*. 2014 [En línea] [Consulta: 16/12/2014] Disponible en:
<http://fanzinant.com/Eventos/AutoEdit-Nuevas-formas-y-modelos-en-la-autoedicion-y-la-publicacion>

JARQUE, Fietta. «La originalidad como proceso» En: *El País*. (Madrid). 19/06/2010.

KIDDY, Elizabeth y WOODWARD, Kristen T . *Revolutions: Interdisciplinary Approaches to Teaching Printmaking and Latin American History. The History Teacher. 2013*. Vol. 46. Núm. 2. p.181[En línea] [consulta:-20/02/2015] Disponible en:
<http://www.societyforhistoryeducation.org/pdfs/KiddyandWoodward.pdf>

KIEKEBEN, Friedhard. «The Edinburgh Etch: a breakthrough in non-toxic mordants». *A Printmaking Today*. Vol. 6, No. 3. Autumm, 1997.
LÓPEZ, Antonio Javier. «Gravura se va de casa rural» En: *Diario Sur*, 26/07/2010 [en línea] [Fecha de consulta: 19/01/2014] Disponible en:
<http://www.diariosur.es/v/20100726/cultura/gravura-casa-rural-20100726.html>

LLORENS, Tomàs. «Reconstruir el arte moderno en el París de la postguerra. La Galería Maeght 1945-1964» En: *Revisiones*. Pamplona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 2008. Núm. 4. pp. 15-38.

LUNA, José María. «Aún el Grabado» [En línea] [Consulta 12/02/2014] Disponible en: <http://www.gelonchviladegut.com/aun-el-grabado/>

MACAZAGA LANAS, Leire. «Talleres de grabado en el País Vasco durante el tardofranquismo y la Transición». En: *Revista Aragonesa de Críticos de Arte*. Núm. 23. 2013. [En línea] [Consulta 2/08/2014] Disponible en: <http://aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=803>

MARTÍNEZ, Luisa. 2003, «Los Cromberger: una imprenta de Sevilla y Nueva España». En: *Tiempo y Escritura.* [En línea] [Consulta: 02/08/ 2010] Disponible en: <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/loscrombergerunaimprentadesevilla.htm>

MÍNGUEZ GARCÍA, Hortensia. «Copia versus original-múltiple. Una relación dialógica en el arte gráfico reproductible» En: *Arte, Individuo y Sociedad.* Madrid. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. 2013. Núm. 25.

MUÑIZ, Gabriel. «Taller Experimental de Gráfica de la Habana». En: *Grabado y Edición.* Madrid. Grabado y Edición S.L. Septiembre 2009. Núm. 20 p. 34.

NAVARRO ARISA, Juan José «La galería Joan Prats de Barcelona abre hoy una sucursal en Los Ángeles» En: *El País,* 6/05/1987 [En línea][Consulta: 23/06/2014] Disponible en: <http://elpais.com/diario/1987/05/06/cultura/547250405_850215.html>

NOMMICK, Yvan y GONZÁLEZ, Enrique. «Casa de Velázquez. Francia en su compromiso con el arte contemporáneo» En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Mayo-Agosto 2009. Núm. 19. p. 19.

OFFMAN, Craig. «The New Remasters: Artland.com's James Danziger and David Adamson aim to give high-end reprographics mass appeal». En: *Wired Digital, Inc.* / The Condé Nast Publications Inc. 2004. [En línea] [Consulta 10/02/2010] Disponible en: <http://www.wired.com/wired/archive/8.11/danziger_pr.html>

PALOMO, Bernardo. «Justa y altamente necesaria». En: *Granada Hoy*. 10/12/2012 [En línea][Consulta: 2/05/2014] Disponible en: <http://www.granadahoy.com/article/ocio/1416377/justa/y/altamente/necesaria.html>

PANO GRACIA, José Luis. «El taller de Gráfica Popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX» En: *Arigrama*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Núm. 17. 2002. p. 27.

PEÑA-TORO, Joaquín. «El poso de un taller vivo». [En línea][Consulta 10/05/2010] Disponible en: <http://www.cmwalter.com/wp-content/uploads/2011/11/ElPosodeunTallerVivo.pdf>

PERALES, Rosa. *Rembrandt, impresiones de un genio*. 2012 [En línea] [Consulta 2/2/2015] Disponible en: <http://www.culturallascondes.cl/home/rembrandt-impresiones-de-un-genio.html>

SZOKE, John. «Picasso and Lacourière». En: *Works on Paper of Picasso and Munch* [Consulta: 03/02/2015] Disponible en: <http://www.johnszoke.com/essays/picasso-and-lacourire>

TRINDADE, Gabriel. «El fanzine que atesora un museo portátil». En: *El Mundo*. 06/05/2010. [En línea] [Fecha de consulta: 5/8/2015] Disponible en: http://papermindfanzine.blogspot.com.es/

WHITEHOUSE, Karen. «Making Connections» En: *IEEE Computer Graphics and Applications*, Vol. 16, Núm. 3, mayo 1996. pp. 4-5.

WILSON, Patricia. «Steamroller Seredipity». En: *Artemis*. Vol. 11, Núm.4. November-December. 1980. [En línea] [Consulta: 3/6/2015] Disponible en: <https://newcastleprintmakersworkshop.wordpress.com/2014/06/21/steamroller-serendipity/>

WOOTEN, Benjamin. «Man made Paradaise» En: *Printmaking Today*. Witney Oxon. Cello Press Limited. vol: 21 Núm. 4. p. 27.

ZEA NADAL, Andrea. «Alain Chardon, artista y litógrafo» En Barcelonogy. Barcelona. 2013. [En línea] [Consulta: 3/4/2014] Disponible en: <http://barcelonogy.com/es/alain-chardon-artist-and-lithographer/>

NORMATIVA EN PUBLICACIONES OFICIALES

Real Decreto 988/1978, de 14 de abril de 1978 por el que se convirtieron en Facultades de Bellas Artes. BOE núm. 111, 9 de mayo de 1979.

Real Decreto 1483/1982 de 23 de junio por el que se aprueba la especialidad de Grabado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. BOE núm. 162 de 8 de julio de 1982.

Real Decreto 657/96 de 19 de abril de 1996 por el que se aprueban las enseñanzas pertenecientes a la familia profesional de Artes del Libro.

Real Decreto 379/2001, de 6 de abril de 2001, por el que se regula el almacenamiento de productos químicos. BOE núm. 112, jueves, 10 de mayo de 2001.

TESIS Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN NO PUBLICADOS

AGUILAR MORENO, Marta. *El grabado en las ediciones de bibliofilia realizadas en Madrid entre 1960 - 1990*. [Tesis Doctoral] Madrid. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 2005. Dirigida por Álvaro Paricio Latasa.

APARICIO YAGÜE, G. *Papel + Metal*. [Tesina de grado] Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes. 1984.

BUENO PETISME, Belén. *El Grabado en Zaragoza durante el siglo xx*. [Tesis Doctoral] Universidad de Zaragoza. Facultad de Hª del Arte. 2012. Dirigida por José Luis Pano.

CUADRILLERO, Alicia. *Serigrafía artística en Madrid: Artistas, editores, e impresores*. [Tesis Doctoral] Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. 2001. Dirigida por Álvaro Paricio Latasa.

CERROLAZA, Silvia. *Los Museos sin Edificio. Estudio de caso práctico. El museo riojano de arte contemporáneo MURAC de 2006 a 2013*. [Tesis Doctoral] Altea. Universidad Miguel Hernández de Elche. Facultad de Bellas Artes. 2015. Dirigida por Teresa Marín.

GENER, Mónica. *La actividad gráfica del Grupo Quince*. [Tesis Doctoral] Madrid. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 2013. Dirigida por Margarita Mª González.

GUILLÉN, José Manuel. «Obra gráfica y proceso» En: *Obra Gráfica y Proceso*. [Apuntes de curso de Doctorado pertenecientes a la Asignatura Obra Gráfica y Proceso] Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 2001.

LAIDLER, Paul Anthony. *Collaborative Digital and Wide Format Printing: Methods and Considerations for the Artist and Master Printer*. Bristol. University of West of England. 2011. [Consulta 10/12/2014] Disponible en: <http://eprints.uwe.ac.uk/16563/>

MARTÍNEZ, Gabriela. *De la violencia a la cruel espectralidad en la obra de Teresa Margolles*. [Tesis Doctoral] Universidad Autónoma de Querétaro. (Méjico) Facultad de Bellas Artes. 2011. Dirigida por Teresa Bordons. [en línea][Consulta: 21/03/2014] Disponible en: <http://ri.uaq.mx/bitstream/123456789/2330/1/RI001289.PDF>

MATUTE, Julia. *Directorio de Talleres y Editoras de Obra gráfica Original en España en 2010*. [Tesina] Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 2011. Dirigida por José Manuel Guillén.

PAPAGUEORGUIU, Aris Alfonso. *Vida y obra de Dimitri Papagueorguiu en las Artes de la Estampa*. [Tesis doctoral]. Madrid. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. 2003. p. 21. Dirigida por Álvaro Paricio Latasa.

PHILLIPS, John. *Transforming Print: Key Issues Affecting the Development of londonprintstudio*. Brighton. University of Brighton for the degree of Doctor of Philosophy. 2005 [en línea][Consulta: 10/05/2014] Disponible en: <http://www.johnphillips.me.uk/wp-content/uploads/2013/01/TransPrintIText.pdf>

SILVESTRE VISA, Manuel. *La serigrafía artística en Valencia. Evolución histórica y técnica*. [Tesis Doctoral] Valencia.1986. Universidad Politécnica de Valencia.

REFERENCIAS WEB

ADOGI. Asociación Difusora de la Obra Gráfica Internacional. [Consulta 12/09/2014] Disponible en: <http://www.miniprint.org/in/adoin/adofun.html>

ARTELEKU. [Consulta 1/04/2015] Disponible en: <http://www.arteleku.net/es>

ARTS LIBRIS BARCELONA. Feria Internacional de la Edición Contemporánea. [Consulta: 26/06/2015] Disponible en: <http://artslibris.cat/es/arts-libris/que-es/>

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE FUNDACIONES. «La fundación: concepto, constitución y régimen sustantivo y tributario». [Consulta: 16/04/2014] Disponible en: <http://www.fundaciones.org>

BENVENISTE CP&P. [Consulta: 4/08/2015] Disponible en:
<http://www.benveniste.com/>

BILBAO ARTE. Centro de Producción Artística. [Consulta: 30/07/2015] Disponible en:
<http://bilbaoarte.org/>

CAFA. China Central Academy of Fine Art. [Consulta 29/06/2015] Disponible en:
<http://www.cafa.edu.cn/aboutcafa/lan/?c=1101>

CASA DE VELÁZQUEZ. [Consulta 3/04/2015] Disponible en:
<https://www.casadevelazquez.org/

CASTAÑOS, Enrique. [Consulta 20/05/2015] Disponible en:
<http://www.enriquecastanos.com/stefan2.htm>

CIEC. Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. [Consulta 1/05/2015] Disponible en: <http://www.fundacionciec.com/>

CRAFT & CONCEPT. Craft & Concept. [Consulta: 14/07/2014] Disponible en:
<http://craftandconcept.com/>

CHRISTIAN M. WALTER.TALLER DE SERIGRAFÍA. [Consulta: 18/03/2015] Disponible en: <http://www.cmwalter.com/>

CROWN POINT PRESS. [Consulta: 31/03/2014] Disponible en:
<http://www.crownpoint.com/>

EDINBURGH PRINTMAKERS. [Consulta: 1/12/2014]
<http://www.edinburghprintmakers.co.uk>

FACTUM ARTE. [Consulta: 18/3/2015] Disponible en:
<http://www.factum-arte.com/>

FRANS MASEREEL CENTRUM. [Consulta: 11/7/2015] Disponible en:
<http://fransmasereelcentrum.be/en/>

FUNDACIÓN FUENDETODOS GOYA. [Consulta: 5/5/2015] Disponible en:
<http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/>

FUNDACIÓN PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA. [Consulta: 5/5/2015] Disponible en: <http://miro.palmademallorca.es/>

GEMINI. G.E.L. [Consulta: 11/7/2015] Disponible en: <http://www.geminigel.com/>

GRAPHICSTUDIO. Institute for Research in Art. [Consulta: 11/7/2015] Disponible en:
<http://www.graphicstudio.usf.edu/GS/gs_about.html>

KILPPER PROJECTS BLOG. [Consulta: 05/07/2014] Disponible en
<http://www.kilpper-projects.de/blog/>

LA CEIBA GRÁFICA. [Consulta 5/04/2015] Disponible en:
<http://www.laceibagrafica.org/index1.html>

LA MÁS BELLA [Consulta: 28/11/2103] Disponible en:
<http://www.lamasbella.es/bellamatic/>

LA TALLER. Taller y galería de grabado. [Consulta: 28/6/2104] Disponible en:
<http://www.lataller.com/>

LENTEJAS PRESS. 2013. [Consulta: 21/3/2014] Disponible en:
<http://lentejaspress.tumblr.com/>

LETTERPROEFTUIN. Letterproeftuin. [Consulta: 2/3/2014] Disponible
en:<http://www.letterproeftuin.com/letterproeftuin-smallest-printing-company.html>

LONDON PRINT STUDIO. Londonprintstudio. London. 2012. [Consulta: 13/04/
2014] Disponible en: <http://www.londonprintstudio.org.uk/>

MARIBEL MAS. Taller Esquina. [Consulta: 1/03/2015] Disponible
en:<http://www.maribelmas.com/taller-esquina-editionsworkshops/>

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET DU DÉVELOPPEMENT INTERNATIONAL. Embajada de Francia en Caracas. 2012. [Consulta: 14/02/2015] Disponible en: <[http://www.ambafrance-ve.org/Exposicion-Taller-Arcay-Estampa]>

MGEC. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella. [Consulta:
26/04/2015] Disponible en: <www.mgec.es>

MURTRA EDICIONS. [Consulta: 26/06/2015] Disponible en:
<http://www.murtraedicions.com/>

NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Kenneth Tyler Printmaking Collection.
[Consulta: 13/03/25] Disponible en:
<http://nga.gov.au/internationalprints/Tyler/Default.cfm?MnuID=6&Essay=artonview
19>

NEWCASTLE PRINTMAKERS WORKSHOP. [Consulta 03/06/2015] Disponible en:
<https://newcastleprintmakersworkshop.wordpress.com>

PAPERMIND FANZINE. [Consulta: 23/06/2014] Disponible en:
<http://papermindfanzine.blogspot.com.es/>

PATRICIA GÓMEZ Y MARÍA JESÚS GONZÁLEZ. [Consulta: 12/07/2015] Disponible en: <http://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>

PGB. Polígrafa Barcelona. Somolinos, Gonzalo. Barcelona 2013. [Consulta: 23/06/2014]
Disponible en: <http://poligrafa.gonzalosomolinos.com/>

PHARO EDITIONS. [Consulta: 20/02/2012] Disponible en:
<http://www.pharoseditions.com.au/print_making.html>

PHILAGRAFIKA. Philagrafika Blog. [Consulta 05/07/2014] Disponible en:
<http://philagrafika.blogspot.com.es/2009/07/interview-thomas-kilpper.html>

POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA. [Consulta: 21/06/2014] Disponible en:
<http://www.poligrafa.net/about_us.php>

PROYECTO ACE. [Consulta: 17/03/2013] Disponible en: <http://www.proyectoace.org/home>

RES ARTIS WORDWIDE NETWORK OF ARTIST RESIDENCIES. Res Artis. Amsterdam. 1993. [Consulta: 17/03/2013] Disponible en: <http://www.resartis.org/es/>

SANDWICH MIXTO. [Consulta: 18/07/2015] Disponible en: <https://www.facebook.com/sandwichmixto/>

SFMOMA. San Francisco Museum of Modern Art. San Francisco. [Consulta 05/07/2014] Disponible en: <https://www.sfmoma.org/>

QUADRAT 9. [Consulta: 05/09/2015] Disponible en: http://www.quadrat9.com/

TALLER DE GRABADO GRAVURA. [Consulta: 05/09/2015] Disponible en: <http://gravura.es/>

TALLER DE GRABADO RV. [Consulta: 12/04/2015] Disponible en: <http://tallergrabadorv.blogspot.com.es/>

TALLERES DE ARTE GRÁFICO. 2015. [Consulta: 3/09/2015] Disponible en: <www.talleresdeartegrafico.es>

TAMARIND INSTITUTE. University of New Mexico. Alburquerque. [Consulta: 8/06/2015] Disponible en: <http://tamarind.unm.edu/>

TATE. Tate London. [Consulta: 05/07/2014] Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kilpper-the-ring-william-shakespeare-p78551>

ULAE. Universal Limited Art Edicions. [Consulta: 21/09/2014] Disponible en: <http://www.ulae.com/>

UP DE GIJÓN. Universidad Popular de Gijón. [Consulta: 23/09/2014] Disponible en: <http://up.gijon.es/>

UNIVERSITY OF THE WEST OF ENGLAND. Centre for Fine Print Research. Bristol. 2012. [Consulta: 21/06/2015] <http://www.uwe.ac.uk/sca/research/cfpr/courses/index.html>

USF GRAFICSTUDIO. Graphicstudio. [Consulta: 10/06/2014] Disponible en: <http://www.graphicstudio.usf.edu/GS/gs_about.html>

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

SIMÓN, José Luis / GARCÉS, Natalia. «El arte tradicional de la estampa» En: YouTube. [vídeo] Universitaria de Alcalá de Henares. 25/02/2013 [En línea][Consulta: 15/04/2013] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1VvKqfKB4Z0 >

WOOD, Roy en conversación con Gill Tyson. En: *Edinburg Printmakers. Part 1. 1967-1987*. The Early Year, [DVD.].

ÍNDICE DE IMÁGENES

PRIMERA PARTE

Capítulo II

- Fig. 1. *Retrato de Vollard I* (Suite Vollard). 1937. Pablo Picasso.....58
- Fig. 2. Leo Castelli. 1965. Andy Warhol.....62
- Fig. 3. David Hockney trabajando en el taller de Editions Alecto en Londres y estampa perteneciente a la serie *The Rake´s Progress*. 1963.....65

Capítulo III

- Fig. 4. *Cyprien Gaulon* 1824-1825. Litografía. 26 x 20 cm. Francisco de Goya.....88
- Fig. 5. Panorámica del Atelier Mourlot, en la *rue* Chabrol de París, en 1945.....90
- Fig. 6. Imágenes del proceso de producción y obra final de *Profile Airflow* 1968. Litografía y poliuretano. 82,8 x 154,1 x 6 cm. Claes Oldenburg.....91
- Fig. 7. *The Master Printer of Los Angeles*.1973. Litografía y serigrafía a color. 121 x 81 cm. David Hockney.....92
- Fig. 8. El serígrafo Abel Martín estampando en su taller.....96
- Fig. 9. El impresor Holbert relizando pruebas con la impresora Iris 3047 personalizada, *circa* 1989.....99

SEGUNDA PARTE

Capítulo IV

- Fig. 1. Tabla de clasificación de talleres según titularidad y organización. Elaborada por Tamarind Institute.....106
- Fig. 2. Tabla de clasificación de talleres de acuerdo a su finalidad. Elaboración propia.....111
- Fig. 3. Esquema de clasificación de talleres de acuerdo a su especialidad técnica. Elaboración propia.....112
- Fig. 4. Tabla de referencia de distintos valores lumínicos y su correspondiente temperatura. Tomada de Tamarind Institute.....114
- Fig. 5. Esquema del volumen de aire recomendado para la ventilación local. Tomado de Tamarind Institute.....115
- Fig. 6. Esquema de la localización correcta de la campana de extracción local. Tomado de Tamarind Institute.....115
- Fig. 7. Imagen del área de procesado de un taller de grabado calcográfico.
- Frans Masereel Centrum.....119
- Fig. 8. Esquema del sistema de secadero de estampas de techo con sistema de bolas e imagen del taller Murtra Edicions.....120
- Fig. 9. Esquema de una prensa calcográfica realizada por Jaume Pla.....121
- Fig. 10. Esquema de un taller de estampación de grabado calcográfico y grabado en relieve. Elaboración propia.....123
- Fig. 11. Esquemas de las prensas Columbian y Albion.....125
- Fig. 12. Detalle de una prensa de cilindros o *sacapruebas* tipo Vandercook.....126

- Fig. 13. Imagen del taller El Calotipo, en Zaragoza con una prensa *sacapruebas* y comodines.....127
- Fig. 14. Detalle de almacenamiento de piedras litográficas.....129
- Fig. 15. Plano que muestra la ordenación del área de estampación de un taller de litografía. Tomado de Tamarind Institute.....131
- Fig. 16. Imagen del área de estampación de litografía perteneciente al centro Tamarind Institute con prensa de palanca.....132
- Fig. 17. Esquema de una prensa litográfica de pedal y aspas, y detalle del puente con la rasqueta integrada.....133
- Fig. 18. Esquema de una insoladora casera con foco de luz colgante, sobre el cristal, el fotolito con la imagen, la pantalla emulsionada y la superficie de la mesa.....137
- Fig. 19. Esquema donde se muestra una posición adecuada para la estampación serigráfica manual. Tomada de Michel Caza.....138
- Fig. 20. Área de estampación del taller de serigrafía del Masereel Centrum.....139
- Fig. 21. Esquemas del funcionamiento y colocación de bisagras para estampación serigráfica manual.....139
- Fig. 22. Plano de distribución de un taller de serigrafía. Tomado de Michel Caza.....140
- Fig. 23. Imágenes del taller de impresión digital Franck Bordas en París.....141
- Fig. 24. Esquema del proceso de impresión digital que recoge la entrada, la manipulación y la salida o impresión de imágenes. Tomado de Beth Grabowski y Bill Fick....142
- Fig. 25. Tabla de los distintos entes públicos para un taller. Elaboración propia.....143
- Fig. 26. Tabla de formas jurídicas para un taller privado. Elaboración propia.....144

TERCERA PARTE

Capítulo V

- Fig. 1. Estampa de Abraham Bosse que ilustra el funcionamiento y organización de un taller de grabado calcográfico de mediados de siglo XVII.....155
- Fig. 2. Imagen del taller de Rembrandt, en su Casa-Museo en Amsterdam.....157
- Fig. 3. Imagen del Taller del taller de Gráfica de la escuela Bauhaus en Weimar.....160
- Fig. 4. Imagen de la Carpeta *Drucke Neue Europaeische Graphik:* Editada por Lyonel Charles Feininger. 1921. Litografía. (56 x 45 cm).....161
- Fig. 5 Carteles realizados por los talleres estadounidenses impulsados por la W.P.A..162
- Fig. 6. Imagen de la unidad de serigrafía del taller de Nueva York creado por la W.P.A.....163
- Fig. 7. Imagen de Leopoldo Méndez en el Taller de Gráfica Popular de Méjico.....165
- Fig. 8. Cartel del TGP, realizado por Alberto Beltrán para la exposición *Vida y drama de México: 20 años de vida del Taller de Gráfica Popular.* Linograbado.....166
- Fig. 9. Imagen del Atelier Lacourière-Frelaut de París, con Jacques Frelaut.....169
- Fig. 10. Imágenes del Atelier 17 en París.....172
- Fig. 11. Imágenes del interior del Atelier 17 en el Greenwich Village de Nueva York, *circa* 1951.....173

Capítulo VI

- Fig. 1. El impresor Zigmunds Priede seleccionando piedras litográficas con la editora Tatyana Grosman en el jardín del taller ULAE 1970.....181
- Fig. 2. Izquierda: Imagen de Tatyana Grosman en el taller ULAE junto a Helen Frankenthaler (1964). Derecha: Jasper Johns trabajando junto al impresor Ben Berns en *Two Maps I* (1966).....182

- Fig. 3. *Savage Breeze*, 1974. Xilografía en 7 colores en papel nepalí. 80 x 68,58 cm. Edición: 31. Helen Frankenthaler.....183
- Fig. 4. Imágenes del taller Tamarind Institute en Alburquerque (Nuevo Méjico). Izquierda: Romas Viesulas examinando una piedra litográfica con June Wayne en 1960. Derecha: Josef Albers y Ken Tyler en 1963.....187
- Fig. 5. Imágenes de colaboraciones en el Tamarind Institute de Alburquerque (Nuevo Méjico). Izquierda: Jim Dine junto a los impresores Bill Lagattuta y Peter Haarz. Derecha: Kiki Smith junto al impresor Rodney Hamon, en 2009.....188
- Fig. 6. John Cage junto al impresor Lawrence Hamlin estampando con fuego la serie *Eninka,* en Crown Point Press, 1986. A la derecha: *Eninka 28*, papel gampi ahumado. 63,5 x 48,26 cm. Estampada y editada por Crown Point Press.....190
- Fig. 7. Kathan Brown en su primer taller de Oakland, en 1962 (izq.); y en el actual Crown Point Press de San Francisco en 2013.....191
- Fig. 8. *White line square XV*. 1966. Litografía. Josef Albers.....192
- Fig. 9. Robert Rauschenberg observando cómo los impresores del Gemini trasladan la piedra litográfica de su obra *Sky Garden*, con un elevador hidráulico. 1969.....193
- Fig. 10. *Booster.* 1967. Litografía y serigrafía. imagen: 181,7 x 89,3 cm. Papel: 183,4 x 90,4 cm. Edición: 38. Editado por Gemini G.E.L. Robert Rauschenberg.....194
- Fig. 11. Hoja de archivo de Gemini G.E.L. en la que se reflejan los detalles técnicos de una edición.....195
- Fig. 12. *Five out of eleven.* 1989. Litografía y pared con medidas variables. Daniel Buren. 196
- Fig. 13. David Hockney trabajando junto a Ken Tyler en la serie *Paper Pools* con la técnica de pulpa de papel en Tyler Graphics, en 1978.....197
- Fig. 14. *The Fountain,* 1992. Xilografía, aguafuerte, aguatinta, relieve, punta seca, serigrafía, collage (231 x 700 cm). Frank Stella.....199
- Fig. 15. La cofundadora del Open Studio en la entrada del primer local del taller en Montreal, *circa* 1970.....201
- Fig. 16. Imagen del taller Edinburgh Printmakers en Edinburgo.....203
- Fig. 17. Imagen del área de grabado calcográfico y serigrafía del taller Edinburgh Printmakers, en Edinburgo.....204
- Fig. 18. Plano donde se muestra la distribución de las distintas áreas e instalaciones del londonprintstudio. Tomado de John Phillips.....207
- Fig. 19. Miembros del taller londonprintstudio estampando en el taller.....208
- Fig. 20. Imagen del exterior del taller londonprintstudio que muestra un fragmento de la galería. 2011.....209
- Fig. 21. Imagen del exterior del taller de La Ceiba Gráfica en Coatepec. 2006.....209
- Fig. 22. Imagen de herramientas y materiales fabricados artesanalmente por La Ceiba Gráfica.....210
- Fig. 23. Imagen del taller de litografía con una de una de las prensas construidas por el propio centro y una matriz de mármol mejicano.....212
- Fig. 24. Imagen de la entrada del Taller Experimental de Gráfica de La Habana.....215
- Fig. 25. *Sin Título.* 1975. Xilografía. 50 x 50 cm. Nelson Domínguez.....216
- Fig. 26. Vista del interior del Taller Experimental de Gráfica de La Habana.....218
- Fig. 27. Imagen desde el exterior de la CAFA, donde se ve parte de la galería.....220
- Fig. 28. Imágenes de uno de los talleres de grabado calcográfico de la CAFA.....221
- Fig. 29. Imagen de la galería de la CAFA, obra del arquitecto japonés Arata Isozaki (2008).....222
- Fig. 30. Imágenes de trabajos de alumnos de la especialidad de gráfica, en la exposición de graduación en la galería de la CAFA, en 2011.....223
- Fig. 31. Imagen de Maria Luigia Guaita, fundadora del taller Il Bisonte.....224
- Fig. 32. Imagen de una alumna trabajando en el taller de la Fundación Il Bisonte de Florencia, en 2014.....225

- Fig. 33. Vista del área de estampación del taller de grabado calcográfico de la Fundación Il Bisonte de Florencia.....226
- Fig. 34. Vista del taller de litografía del Frans Masereel Centrum.....229
- Fig. 35. Imágenes de artistas residentes en el Frans Masereel Centrum. Izq. *Residencia de Carácter General*. Dcha. *Residencia Escuela*.....230
- Fig. 36. Artistas residentes trabajando en el taller de gráfica de la Fundación 'ACE en Buenos Aires.....232
- Fig. 37. Imagen del taller Casa Falconieri en Serdiana (Cerdeña).....235
- Fig. 38. Izquierda: los impresores del Graphicstudio, Matthew Squires y Tom Pruitt, trabajando en una escultura realizada en acero inoxidable para Teresita Fernández, en 2013, en Tampa, Florida. Derecha: imagen de un fragmento de *Blind Land (Green Mirror)* 2013. Teresita Fernández.....338
- Fig. 39. Imagen de una sala de impresión del CFPR de Bristol (Reino Unido) 2013...239
- Fig. 40. Imágenes de artistas en el CFPR de Bristol. Izquierda: Charlotte Hodes, trabajando en una estampa realizada con corte láser e impresión *inkjet*. Derecha: Hen Coleman firmando la edición: *'27.3 to 29.5'*, en 2012.....240
- Fig. 41. Imagen de la *Cueva de las Manos,* a 71 km al sur de la localidad Perito Moreno en la Patagonia argentina.....242
- Fig. 42. Thomas Kilpper durante el proceso del proyecto *Don´t look back*. 1998 y estampación del suelo completo sobre 300 m^2 de tela.....243
- Fig. 43. *Don't look back*. 1998/2002 Instalación en el Camp King de Oberursel. (Alemania). Thomas Kilpper.....244
- Fig. 44. *The Ring: Gordon Harker*. 2000 Xilografía sobre tela. Thomas Kilpper. Col. TATE.....245
- Fig. 45. *Automobile Tire Print*. 1951. Monotipo. (Impresión de neumático de automóvil. Pintura de pared sobre veinte hojas de papel montado sobre tela. 42 x 671 cm (extendida). Robert Rauschenberg y John Cage. San Francisco Museum of Modern Art.....246
- Fig. 46. Proceso de estampación de diversas matrices bajo la apisonadora, por el taller Newcastle Printmakers Workshop, en Newcastle (Australia). 1980.....247
- Fig. 47. Fotografías de *Reading Position For Second Degree: Burn Stage I and II*. 1970. Material: 5 horas de energía solar. Long Island (Nueva York). Dennis Oppenheim.....249
- Fig. 48. Izquieda: *Dermis*. 1996. Impronta de personas asesinadas sobre sábanas (tela de 200 x 150 cm). Colectivo SEMEFO. Derecha: *Papeles*. 2003. 100 hojas de papel impregnadas con agua usada para lavar cuerpos tras la autopsia. Teresa Margolles.....250
- Fig. 49. *D'Habit d'Imprimeur en Letters*, *circa* 1700. Gerard Valck. Col. Colonial Williamsburg Foundation.....251
- Fig. 50. Prensa portátil de viaje diseñada por Alois Senefelder *circa* 1800. Tamaño 47 x 60 x 17 cm. Col. Museo Maxberg de Solnhofen (Alemania).....252
- Fig. 50. Acción de The Factory Print en una lavandería de Kansas City, por Craft & Concept. 2014.....253
- Fig. 51. Imágenes del interior y el exterior de la mochila-taller portátil S.C.O.P.E. de Craft & Concept.....253
- Fig. 52. Arriba: esquema de la Bicicleta-taller de grabado en relieve, *The Tired Press*. Diseñada por Pilar Nadal. Abajo: *The Tired Press* durante una de sus acciones en un parque de Portland (EE.UU.) en 2012.....254
- Fig. 54. Imagen del carro móvil de serigrafía construido por Mike Slattery en el Chicago Tourism Center Gallery en Abril de 2010, en Chicago (EE.UU.).....255
- Fig. 55. *The smallest printing company*. 2013. Imágenes de talleres en miniatura diseñados por el estudio Letterproeftuin de Róterdam (Holanda).....255

CUARTA PARTE

Capítulo VII

- Fig. 1. Imagen de la primera edición de Fernando de Rojas. *Comedia de Calisto y Melibea*. Fadrique de Basilea. Burgos, 1499.....260
- Fig. 2. Imágenes del taller Boj en Madrid.....274
- Fig. 3. Imágenes del taller del Grupo Quince en Madrid.....276
- Fig. 4. Picasso trabajando en las aguatintas al azúcar para ilustrar *La Tauromaquia* o *El arte de torear* de Pepe Illo, en *La Californie*, (Cannes) en 1957.....283
- Fig. 5. Imagen de la cubierta del nº de diciembre de 1952, de la revista *Dau al Set*.....285
- Fig. 6. Imagen del grabador estampador, Jaume Pla.....286
- Fig. 7. Joan Barbarà y Joan Miró trabajando en colaboración en el taller del artista en Mallorca, *circa* 1980.....289
- Fig. 8. *La mujer rota.* 1964 Linóleo. 51 x 65 cm. José Iranzo.....293
- Fig. 9. Imágenes del taller Ibero-Suiza en Liria (Valencia). Izquierda: Zóbel y Llopis trabajando. Derecha: imagen de Zóbel en el proceso de estampación junto a los impresores de Ibero-Suiza.....296
- Fig. 10. Imagen de la exposición *Fora de Sèrie. Serigrafies d'Ibero-Suiza,* en el MACA de Alicante. 2014.....298
- Fig. 11. Imágenes del taller de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Granada, con José García Lomas, *circa* 1975.....300
- Fig. 12. Imágenes del taller de la Fundación de MGEC en Marbella, en 2012.....308
- Fig. 13. Imágenes del taller Prensa Cicuta en Cuevas de Almanzora (Almería),2009.317
- Fig. 14. Imágenes del taller Línea en la localidad lanzaroteña de Tías. 1994.....320
- Fig. 15. Maribel Mas en el Taller Esquina de Barcelona. *circa* 2012.....323
- Fig. 16. Imagen del Taller Mayor 28, en la calle Lope de Vega de Madrid, 2000.....326
- Fig. 17. Juan Lara en su taller de grabado en Madrid, 2010.....329
- Fig. 18. El serígrafo Pepe Jiménez en su taller en La Colonia de Balsicas (Murcia)...330
- Fig. 19. Imágenes del taller La Seiscuatro en Valencia, 2014.....331

Capítulo VIII

- Fig. 1. Tabla de clasificación de modelos o tipologías de talleres presentes en España en 2014. Elaboración propia.....336
- Figura 2. Clasificación del modelo de Talleres Escuela en España. Tabla de elaboración propia.....337
- Figura 3. Relación de los estudios y las Escuelas de Arte que imparten formación especializada en procesos de arte gráfico. Tabla de elaboración propia.....339
- Fig. 4. Tabla donde se muestran las materias que se imparten en los Estudios del Ciclo Superior de Técnicas de Grabado y Estampación. Elaboración propia.....340
- Fig. 5. Imagen del área de estampación del taller de grabado calcográfico de la Escuela de Arte de Pamplona. 2011.....341
- Fig. 6. Alumnos trabajando en el taller de serigrafía y el taller de técnicas gráficas industriales de la Escuela de Arte de Pamplona. 2014.....342
- Fig. 7. Vista del área de estampación del taller de serigrafía de la Escuela de Arte de Pamplona.....343
- Fig. 8. Estampas de un Proyecto Final del Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación de la Escuela de Arte de Pamplona. *El Viaje*. 2011. Litografía y serigrafía. Luis Crespo Hualde.....344
- Fig. 9. Tabla con la relación de universidades donde se imparten los Estudios de Grado en Bellas Artes y su ubicación geográfica. Realización propia.....345

- Fig. 10. Imagen del laboratorio de tipografía de la Facultad de BB.AA. de Valencia....348
- Fig. 11 Imágenes de laboratorio de litografía de la Facultad de BB.AA. de Valencia....349
- Fig. 12. Imagen de la exposición *Trazo Urbano* en la Sala Josep Renau de la Facultad de BB.AA. de Valencia, 2015....350
- Fig. 13. Imagen del taller de litografía del Centro Arteleku, de San Sebastián con el impresor Don Herbert....352
- Fig. 14. Planos de los talleres de serigrafía y litografía del centro Arteleku, en San Sebastián....353
- Fig. 15. Imágenes del taller Eusebio Sempere, en Alicante. 2013....354
- Fig. 16. Imágenes del Taller de Grabado de Rivas Vaciamadrid, ubicado en el Centro Cultural Federico García Lorca....357
- Fig. 17. Imágenes del taller de Grabado de la Casa de Cultura de Fuengirola....359
- Fig. 18. Pere Pons en uno de los cursos del Taller Xalubinia en Alaior. Menorca....361
- Fig. 19. Panorámica del taller y de un curso impartido en el Centre Internacional de Gravat Xalubinia en Alaior (Menorca)....362
- Fig. 20. Joan Miró trabajando en su taller de Son Boter en Mallorca, *circa* 1980....363
- Fig. 21. Imágenes de los Talleres de Obra Gráfica de verano en la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca....366
- Fig. 22. Vista general de los talleres y la galería de la fundación CIEC en Betanzos (La Coruña)....368
- Fig. 23. Imágenes del libro de artista realizado por Igone Urquiza en el Máster de xilografía del CIEC, en Betanzos (La Coruña)....370
- Fig. 24. Imagen del taller de grabado de la Fundación Fuendetodos-Goya (Zaragoza), *circa* 2014....372
- Fig. 25. Estampas de John Berger e Yves Berger; producidas y editadas por la Fundación Fuendetodos Goya, en el Taller Antonio Saura, en 2013....373
- Fig. 26. Imágenes del taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 2014 con el maestro de taller Fernando Manzarbeitia....376
- Imágenes de la galería y el taller Espacio Creativo Alexandra, en Santander....377
- Fig. 28. Vistas de la casa-residencia para artistas y del taller Alchemy Print, en Santalaya de Cabranes (Asturias)....379
- Fig. 29. La impresora Valle Baranda y la artista Helena Toraño en Alchemy Prints...380
- Fig. 30. Imagen de dos estudiantes realizando pruebas con una de las fotocopiadoras en el centro MIDE de Cuenca a comienzos de los años noventa....381
- Fig. 31. *Rock&Roll*. 1984. Fotocopia. Jürgen O. Olbrich....383
- Fig. 32. Vista del taller de gráfica de la Fundación Bilbao Arte en Bilbao....385
- Fig. 33. Imágenes del proyecto desarrollado por la artista Laura Bisotti en 2010. Compuesta por una colección de libros de artista con técnicas de grabado calcográfico...386
- Fig. 34. Vista exterior de una de las casas taller pertenecientes a la Casa de Velázquez en Madrid....388
- Fig. 35. Vistas del estudio de la artista Muriel Mureau, en la Casa de Velázquez de Madrid, 2010....390
- Fig. 36. Panorámica exterior del centro aLfaRa StuDio en La Encina de San Silvestre (Salamanca)....391
- Fig. 37. Imágenes de los talleres aLfaRa StuDio en La Encina de San Silvestre (Salamanca)....391
- Fig. 38. Imágenes del proceso de realización de la carpeta y prueba final de la serie *Los pliegos del cordel y aleluyas*, del artista Javier Jubera, 2013....392
- Fig. 39. Imágenes del proceso de *El Cortijo y la Villa*, en el Cortijo de Lopera, Almedinilla (Córdoba), 2013. Patricia Gómez y María Jesús González....396
- Fig. 40. Imágenes del proceso de *Second Skin. Cell 805* y transferencia resultante. Prisión de Holmesburg, Filadelfia. 2011. Patricia Gómez y Mª Jesús Glez....397
- Fig. 41. Proyecto para *El Vuelo de Hypnos VIII*. Villa Romana de El Ruedo y Ecomuseo

del Río Caicena, en Almedinilla (Córdoba). 2014. Dcha. Imagen de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús Glez. en el Centro del Carmen de Valencia. 2008.....399
- Fig. 42. Imagen de la exposición *AutoEdit* en el Centro Contemporáneo de Huarte, en (Navarra), 2014 400
- Fig. 43. Revista *La Más Bella,* editada entre febrero y mayo de 2011.....402
- Fig. 44. Utilización de máquinas expendedoras para la venta de ediciones de La Más Bella en el espacio del Matadero de Madrid. 2012.....402
- Fig. 45. Imágenes de la publicación *Papermind,* núm.1.....403
- Fig. 46. *Cor.* (núm. 2). 2014. Risograph. (2 tintas) Ed. 150 ejemplares. *Lentejas Press.* (Abajo) Imagen de la exposición del *art fanzine*.....404
- Fig. 47. Imagen de las integrantes *Rosacarmen Autoediciones* trabajando en el estudio colectivo *Domingo*, en Barcelona. 2014.....405
- Fig. 48. Puesto de producción y distribución de trabajos elaborados por el colectivo *Sandwich Mixto* en el Mercado de Antón Martín de Madrid en 2014.....405
- Fig. 49. Imagen de la instalación de Soledad Sevilla, *Tempus fugit*. 1999. 1.500 mariposas serigrafiadas sobre papel de poliéster.....409
- Fig. 50. Detalle y panorámica de la instalación de Carmen Moreno. *Camino de la memoria*. 2006. Piezas de acero, hormigón, resina y tinta epoxi. Cortijo de las Colonias en Víznar, en Granada.....410
- Fig. 51. El serígrafo Christian Walter enseñando en la Fundación Casa de los Tres Mundos Granada (Nicaragua). 2008.....411
- Fig. 52. Instalación de la impresora de cemento por Dwight Perry en el taller de Factum Arte en Madrid.....413
- Fig. 53. Proceso y obra final de la obra *Wound,* firmada por Anish Kapoor y realizada por Adam Lowe y Factum Arte para la editorial Ivory Press.....414
- Fig. 54. Imágenes de obras de la artista Maya Lin, realizadas por el taller Factum Arte. *Aneto Glaciar.* 2014. Mármol de Macael sobre base de madera. 110 x 105 x 4,6 cm. Pieza única. Ed. Ivorypress. Abajo: *Cloudine: Everest at 20000ft.* 2014. Cartones ensamblados en capas con resina, papel y madera. 0,8 x 45,7 x 1,5 cm. Ed. Ivorypress.....415
- Fig. 55. Panorámica del interior del taller Benveniste CP&P en Madrid y Dan Benveniste trabajando.....418
- Fig. 56. *Horse Frame I*. 2010. Xilografía. 150 x 120 cm. Edición: 7. Troels Wörsel.....419
- Fig. 57. *11 Dank Gratitude.* 2012. *Photogravure* y *chine collé*. 38 x 25 cm. Pat Andrea.....419
- Fig. 58. Panorámica del taller Polígrafa Obra Gráfica en Cornellá (Barcelona).....422
- Fig. 59. Imágenes del proceso elaboración de la obra de Christo, *Wrapped Fountain*, en los talleres de Polígrafa Obra Gráfica, 2013.....422
- Fig. 60. Imagen de la Galería Joan Prats en Barcelona.....423
- Fig. 61. Tabla con una relación de talleres polivalentes y actividades que desempeñan. Elaboración propia.....424
- Fig. 62. Imagen de Paco Aguilar en el Taller de Grabado Gravura, en Málaga.....425
- Fig. 63. Vistas del taller de verano del Taller de Grabado Gravura en Arroyo Coche (Málaga).....426
- Fig. 64. Izquierda: *Escritura en óxido*. 1993 Aguafuerte, buril y soldador. Enrique Brinkmann. Derecha: *Tarde de verano*. 2000. Aguatinta, barniz blando y punta seca. Christian Bozon.....427
- Fig. 65. Imagen de la galería del Taller de Grabado Gravura de Málaga.....428
- Fig. 66. Pilar Lloret entintando una plancha de Francine Simonin, en el taller Murtra Edicions en Arenys de Munt (Barcelona).....430
- Fig. 67. Imágenes del taller Murtra Edicions con los impresores Rosés y Lloret, en Arenys de Munt (Barcelona), 2013.....431
- Fig. 68. *Los Dibuixos de Veu*. 2011. Carpeta de estampas 35 x 25 cm (desplegadas 70 x 100 cm) Aguatinta aguafuerte, barniz blando, *lavis* y texto impreso con tipografía sobre papel Somerset. Perejaume.....431

- Fig. 69. Alain Chardon en el taller Quadrat 9, en Barcelona, 2013.....434
- Fig. 70. *Fronda Adentro*. Libro de artista de Alain Chardon y Ramón Dachs.....436
- Fig. 71. *Geometría cósmica*. Edición de 170 ejemplares, divididos en dos formatos, como cartel (66 x 94 cm. c/u) o publicación plegada (33 x 23,5 cm.) y presentada en sobre. Litografía sobre papel Incisioni blanco de 310 gr. 42 x 30 cm.....437
- Fig. 72. Imágenes del taller La Taller en Bilbao.....438
- Fig. 73. Imágenes de algunos de los trabajos editados por La Taller. A la izq. Juan Pablo Villalpando, xilografía y estampación digital (28,5 x 19 cm). A la dcha. Susana Tallallero. *Collagraph* sobre papel *mylar*, (28,5 x 19 cm).....439
- Fig. 74. Imagen de la galería de La Taller, en Bilbao.....440

Capítulo IX

- Fig. 1. Tabla con los porcentajes de talleres por comunidades autónomas. Elaboración propia.....443
- Fig. 2. Gráfica de barras donde se muestra el número de talleres por CC.AA. Elaboración propia.....444
- Fig. 3. Tabla donde se muestran los porcentajes de la titularidad de los talleres estudiados. Elaboración propia.....445
- Fig. 4. Tabla donde se muestra la especialización técnica de los espacios estudiados. Elaboración propia.....445
- Fig. 4. Diagrama de barras donde se muestra el número de talleres que ofrecen las distintas técnicas. Elaboración propia.....446
- Fig. 6. Tabla donde se muestran los servicios de los espacios estudiados. Elaboración propia.....447
- Fig. 7. Diagrama de barras donde se muestra el número de talleres que ofrecen los distintos servicios. Elaboración propia.....447

ANEXOS

1. ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

LEYENDA

SERVICIOS

FOR	formación
INV	investigación de nuevas tecnologías
RESI	residencias para el desarrollo de proyectos de arte gráfico
COLA	producción de arte gráfico en colaboración o por encargo
EDIC	edición de artistas (taller-editora)
AUTO	taller de autoedición de arte gráfico
ALQ	alquiler de instalaciones
ALOJ	alojamiento para artistas
GAL	galería

PROCESOS

TRAD	técnicas tradicionales de grabado calcográfico
FOT	técnicas calcográficas de fotograbado
XIL	xilografía, linografía, etc.
TIPO	tipografía
PIE	litografía
ALG	algrafía, litografía sobre poliéster, etc.
FOTOLI	fotolitografía
SERI	serigrafía
DIGI	impresión digital

†	cerrado durante el año 2014

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	CALCOGRAFÍA TRAD	CALCOGRAFÍA FOT	RELIEVE XIL	RELIEVE TIPO	LITOGRAFÍA PIE	LITOGRAFÍA ALG	LITOGRAFÍA FOTOLI	SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
Alburquerque 5	1995	Rafael Rodríguez de Rivera	Privada	Alburquerque 5 Sótano C dcha.	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914487383	rafaelrderivera@yahoo.es	▪			▪		▪				▪								
Alchemy prints	2007	Valle Baranda y Carlos Pérez	Privada	Villanueva s/ n 33310	Santolaya de Cabranes ASTURIAS	Principado de Asturias	626272450 985898289	www.alchemyprints.com alchemy@alchemyprints.com	▪		▪	▪		▪	▪	▪		▪	▪	▪			▪		▪	
aLfaRa StuDio	2009	Dulce Pérez	Privada	s/n 37114	Encina de San Silvestre SALAMANCA	Castilla y León	985271863 672362832	www.alfarastudio.com alfaragrafica@gmail.com			▪			▪		▪	▪	▪		▪		▪	▪			
Alfonso Crujera	2002	Alfonso Crujera	Privada	San Felipe nº 90 35414	Santa María de Guía LAS PALMAS	Canarias	928556329 928556329	www.es.crujera.com/ electro@crujera.com	▪		▪			▪	▪	▪		▪	▪							
Antonio Gayo	1991	Antonio Gayo	Privada	Cabeza 15 3º d 28012	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	91 4681070 639184089	www.antoniogayo.com taller@antoniogayo.com	▪			▪	▪									▪	▪			▪
Armando Silvestre Taller de Serigrafía	1976 ----- 1986	Armando Silvestre	Privada	Carolina Alvarez 5 46023	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	963308029	www.armandosilvestre.com/ armando@armandosilvestre.com				▪													▪	▪
Arte Graphos	1996	Chris Van Hove	Privada	Temístocles Díaz Llanos 2	San Juan de la Rambla TENERIFE	Canarias	696107756	chris.vanhove@yahoo.es	▪			▪		▪			▪	▪		▪		▪	▪			

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Arteleku †	1987	Xabier Gantzarain	Pública (Diput.)	Kristobaldegi 14, Loiola Auzoa 20014	San Sebastián GUIPÚZ-COA	País Vasco	943415388	www.arteleku.net/es info@arteleku.net	▪					▪			▪						▪			▪	
Artemitjans	2007	Mercedes Balaguer Mitjans	Privada	Gobernador Viejo, 34 46003	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	961681467 630534791	www.actiweb.es/artemitjans/ artemitjans@yahoo.es	▪			▪		▪				▪	▪	▪			▪	▪	▪	
Arteria Gráfica	2001	Sandra F. Sarasola y Jesús Herrero	Privada	Miguel Servet 13 Bajo 3 28012	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	915399036	www.arteriagrafica.com arteriagrafica@yahoo.es	▪			▪	▪	▪	▪			▪	▪	▪					▪	
Asociación de Grabadores de Valladolid	2012	circa. 20 socios	Asociación	Vegafría 2	Valladolid VALLADO-LID	Castilla y León	634563324	acgrabado@gmail.com	▪					▪				▪		▪						
Augatinta	1998	Isabel Somoza	Privada	Pontevedra 10 bajo	Lugo LUGO	Galicia	982240281	augatinta@augatinta.com www.augatinta.com	▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪					▪	
Benveniste CP&P	1993	Dan Benveniste y Margarita González	Privada	Nicolás Morales 37 28018	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914718305 914713083	www.benveniste.com info@benveniste.com				▪	▪				▪	▪	▪	▪						
BunkerType	2009	Jesús Morentin	Privada	Hurtado, 27	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid		www.bunkertype.com jmorentin@bunkertype.com	▪			▪		▪						▪	▪					

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	CALCOGRAFÍA TRAD	CALCOGRAFÍA FOT	RELIEVE XIL	RELIEVE TIPO	LITOGRAFÍA PIE	LITOGRAFÍA ALG	LITOGRAFÍA FOTOLI	SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
Carborundo	1998	Carmen Herrero y Paulino Santos	Privada	Arganda 7	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	690870027	carborundo@hotmail.com				▪		▪				▪		▪			▪			▪
Casa de Velázquez	1928	Michel Bertrand	Pública	Paul Guinard 3 Ciudad Universitaria 28040	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914551580	www.casadevelazquez.org			▪			▪		▪	▪	▪	▪	▪			▪		▪	▪
Centre Internacional de Gravat Xalubinia - Menorca	1991 ---> 2008 taller actual	Pere Pons, Natalia Tamayo y José María Cáceres	Asociación	Baixamar 54-56	Alaior, Menorca	Islas Baleares	971371365	xalubinia@gmail.com xalubinia.blogspot.com.es	▪		▪	▪		▪	▪		▪	▪	▪	▪			▪			
Centro de Creación Contemporá-nea Espacio Tangente	2001	Asociación	Asociación	Valentín Jalón 10, bajo 09005	Burgos BURGOS	Castilla y León	947216127	espaciotangente.net/ info@espaciotangente.net						▪	▪			▪		▪						
Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba	1981	Juan Luis Baroja Collet (Técnico Maestro de taller)	Pública (Diput.)	Artzabal 6 28820	Deba GUIPÚZ-COA	País Vasco	943191804	debarte@debarte.com www.debarte.net/	▪					▪	▪			▪		▪						
Centro de Estampación Artística Litografía Viña	2001	Marta Fermín	Privada	Honesto Batalón 14, 33201	Gijón ASTURIAS	Principado de Asturias	985098572 664321568	www.litografiavina.es/	▪		▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. CIEC	1997	Pedro Galilea	Privada (fundación)	Rúa do Castro 2	Betanzos LA CORUÑA	Galicia	981772964	www.fundacionciec.com ciec@fundacionciec.com	▪					▪	▪		▪	▪	▪	▪		▪	▪		▪	▪
Centro Municipal de Arte Gráfico La Recova	1983	Alfonso Mertens	Pública (Ayto.)	Calle Miraflores, 2 38003	Santa Cruz de Tenerife TENERIFE	Canarias	922240346 922240346	mertensalphonsus@gmail.com	▪					▪	▪			▪	▪	▪		▪	▪	▪		
Centro Murciano de Arte Gráfico y Estampa Contemporánea. El Jardinico	2000	Carmelo Rubio	Asociación	Canalejas 8 30400	Caravaca de la Cruz MURCIA	Región de Murcia	968707133 679239474	cmagecjardinico@yahoo.es jardinicodirect@hotmail.com						▪	▪		▪	▪	▪	▪			▪	▪	▪	▪
Cercle Artistic de Sant Lluc	1893	Neus Colet	Asociación	Carrer Mercaders, 42 08003	Barcelona BARCELONA	Cataluña	933024579	www.santlluc.cat/	▪			▪		▪			▪	▪		▪						
Christian M. Walter. Taller de Serigrafía	1986	Christian Mathias Walter	Privada	Camino de Santa Fe 6	Belicena GRANADA	Andalucía	958431077 656879383 656879382	cmwalter.com serigrafia@cmwalter.com				▪	▪	▪											▪	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Círculo de Bellas Artes de Madrid	1880	Fernando Manzarbeitia (Maestro de taller)	Privada	Alcalá 42 28014	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	913605400	www.circulobellasartes.com info@circulobellasartes.com	▪					▪	▪		▪	▪		▪		▪	▪			
Colordelux			Privada	Maestro Serrano 30 46940	Manises VALENCIA	Comunidad Valenciana	961536052	www.colordelux.com info@colordelux.com				▪													▪	▪
Corredoira Gráfica	2012	Beatriz Corredoira	Privada	Echegaray 3bajo 33208	Gijón ASTURIAS	Principado de Asturias	722583420	www.corredoiragrafica.jimdo.com beacorredoira@gmail.com	▪			▪	▪	▪	▪			▪		▪			▪		▪	▪
Durante Serigrafía		Mariano Durante	Privada	Tesoro 8 28004	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	608112175	durantemariano@gmail.com www.duranteserigrafia.com	▪			▪		▪	▪										▪	
E2		Anna Comellas y María Lucas	Privada	Pallars 85 5º 3ª 08018	Barcelona BARCELONA	Cataluña	_	www.printbook-e2-barcelona.com info@printbook-e2-barcelona.com	▪			▪		▪				▪		▪	▪	▪				
Ediciones Denis Long	1980	Denis Long	Privada	Olid 5 28010	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914482042	www.edicionesdenislong.com denislong@telefonica.net				▪	▪	▪			▪	▪								

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Edicions 6A	1982	José Sitjar	Privada	Pont i Vich 6 07001	Palma de Mallorca Islas Baleares	Islas Baleares	971713981	www.edicions6a.com contacte@edicions6a.com				▪	▪	▪			▪	▪		▪	▪	▪	▪			
El Calotipo	2011	Carla Nicolás	Privada	Las Armas 70 local 50003	Zaragoza ZARAGOZA	Aragón	976281581	www.elcalotipo.com/ info@elcalotipo.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪	▪				▪	
El Lledoner	1985	Antonio Marcos	Privada	Raval de les Cases Noves, 9	Viladamat GERONA	Cataluña	972788370	ellledoner@retemail.es	▪			▪				▪									▪	
El Mono de la Tinta	2003	Miriam Cantera y María Gambín	Privada	Cava Alta 28005	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	913659261	www.elmonodelatinta.com info@elmonodelatinta.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪			▪			▪
El Naranjito	2013	María Antonia Sánchez	Privada	Urb. Huerta del Prado Nogal 17	Marbella MÁLAGA	Andalucía	637516108	www.facebook.com/tallernaranjito?fref=ts	▪					▪	▪			▪		▪	▪		▪			
Entinta	2007	Colectivo (24 miembros)	Asociación	Nació 35 08026	Barcelona BARCELONA	Cataluña	608230533	www.entinta.net entinta@entinta.net				▪		▪				▪	▪	▪						
Escuela de Arte de Almería		Juan Ramón Muley	Pública (Autonómica)	Plaza Pablo Cazard 1 04001	Almería ALMERÍA	Andalucía	950156158	www.eaalmeria.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Escuela de Arte de Cádiz		Luis Gonzalo González	Pública (Autonómica)	Avda de las Cortes 3 11012	Cádiz CÁDIZ	Andalucía	956243100	www.eacadiz.com	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Escuela de Arte Casa de las Torres de Úbeda (Jaén)		María del Carmen Marín Moreno	Pública (Autonómica)	Plaza de San Lorenzo, 7, 23400	Úbeda JAÉN	Andalucía	953779595	www.escueladearteubeda.es/escuela casadelastorres@gmail.com	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Escuela de Arte de Ciudad Real		Vicente Ruiz Pérez	Pública (Autonómica)	Plaza de la Provincia 1 13001	Ciudad Real CIUDAD REAL	Castilla-La Mancha	926224000	www.escueladearteepedroalmodovar.es/	▪					▪			▪								▪	▪
Escuela de Arte de Córdoba		Luís Manuel García	Pública (Autonómica)	Agustín Moreno 45 14002	Córdoba CÓRDOBA	Andalucía	671565905	www.escueladearteedecordobadionisioortiz.com/	▪					▪			▪								▪	▪
Escuela de Arte de Cuenca		Carlos Hernández	Pública (Autonómica)	San Pedro 19 16001	Cuenca	Castilla-La Mancha	969237250	eacuenca.com/	▪					▪			▪	▪		▪					▪	▪
Escuela de Arte de Granada		Blas Calero Ramos	Pública (Autonómica)	Gracia 4 18002	Granada GRANADA	Andalucía	958264462	www.escueladearteedegranada.es/	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
E. A. Superior de Conservación y Restauración de BB.CC. de Pintura de León		Miguel Mielgo	Pública (Autonómica)	Pablo Flórez 4 24003	León LEÓN	Castilla y León	987245968	www.escueladearteleon.com/	■					■			■	■	■	■		■	■	■	■	■
Escuela de Arte de Lugo		María Esther Muñoz Mella	Pública (Autonómica)	Paseo dos estudiantes 31 27002	Lugo LUGO	Galicia	982220790	escoladearteluguo.com/ info@escoladearteluguo	■					■			■	■	■	■		■	■	■	■	■
Escuela de Arte de Melilla	1998 (estudios)	Florindo López	Pública (Estatal)	Avenida de la Juventud 19 52005	Melilla	Mellila	952673724	www.esc-artemelilla.es/	■					■			■								■	■
Escuela de Arte Nº 10 de Madrid		Tránsito del Cerro	Pública (Autonómica)	Ciudad de Barcelona, 25, 28007	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	915012241	http://artediez.es/ escuela@artediez.es	■					■			■	■	■	■		■	■	■	■	■
Escuela de Arte de Oviedo	1997 (estudios)	José Antonio Casanueva	Pública (Autonómica)	Julián Clavería 12 33006	Oviedo ASTURIAS	Principado de Asturias	985239007	www.escueladearte.com/ Administracion@escueladearte.com	■					■			■	■	■	■		■	■	■	■	■

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Escuela de Arte de Pamplona	1998 (estudios)	José Miguel Ascunce	Pública (Autonómica)	Calle de Amaya, 27, 31004	Pamplona NAVARRA	Comunidad Foral de Navarra	948291203	www.escueladearteepamplona.com/ ea.pamplona@educacion.navarra.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Escuela de Arte de Rubí (Barcelona)		Candi Casadevall	Pública (Ayto.)	Joaquim Blume 28, 08191	Rubí BARCELONA	Cataluña	952673724	artedra.drupalgardens.com/ info@artedra.net	▪					▪			▪								▪	
Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife		Javier Eloy Campos	Pública (Autonómica)	Camino del Hierro 6 38009	Santa Cruz de Tenerife TENERIFE	Tenerife	922202616	www.escueladearteteneriffe.com/	▪					▪			▪	▪	▪	▪						
Escuela de Arte de Sevilla		Manuel Navas	Pública (Autonómica)	Juan de Padilla 10 41005	Sevilla SEVILLA	Andalucía	955622233	www.escueladearteedesevilla.es/	▪					▪			▪	▪	▪	▪						
Escuela de Arte de Zaragoza	1999 (estudios)	José Miguel Acedo	Pública (Autonómica)	María Zambrano 5 50018	Zaragoza ZARAGOZA	Aragón	976506624	www.escueladearteedezaragoza.com/escuela/ eartezaragoza@educa.aragon.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Escuela de Arte y Superior de Diseño Llotja de Barcelona		S. Magí Franquesa	Pública (Autonómica)	Cituat de Balaguer 17 08022	Barcelona BARCELONA	Cataluña	934181720 934086789	ea-llotja@xtec.ca	▪					▪			▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco	1987	(Maestro de taller) Pedro Valhondo	Pública (Ayto.)	Ancha 1 10003	Cáceres CÁCERES	Extrema-dura	927215993	mjherreros@dip-caceres.es pandres@dip-caceres.es	▪					▪			▪	▪		▪		▪	▪		▪	▪
Espacio Creativo Alexandra	2013	Alexandra García Nuñez	Privada	Francisco Cubría s/n 39007	Santander CANTABRIA	Cantabria	652948116 942037210	espaciocreativoalexandra.blogspot.com info@espaciocreativoalexandra.com	▪					▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪		▪		▪	▪
Estudio de Grabado J.P. Benavente	1997	Justiniano Gálvez y Jesús Palacios	Privada	Princesa 27 Bajo 1 28924	Alcorcón MADRID	Comunidad de Madrid	678417293	www.jpbenavente.com/	▪			▪		▪				▪		▪			▪			
Factum Arte	2000	Adam Lowe	Privada	Albarracín 28 28037	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	915500978	www.factum-arte.com factum@factum-arte.com		▪		▪	▪					▪	▪	▪						▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Barcelona (UB)	1978	Decano: Salvador García Dir. Dpto. Dibujo: Luís Felipe Ortega	Pública	Pau Gargallo 4 08028	Barcelona BARCELO-NA	Cataluña	934021100 933556000	www.ub.edu/bellesarts/es/ sec.ba@ub.edu	▪					▪			▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)	1986	Decano: Javier Diez de Baldeón García	Pública	Santa Teresa Jornet s/n 16071	Cuenca CUENCA	Castilla-La Mancha	969179100 969179102	bellasartes.uclm.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid (UCM)	1978	Decana: Elena Blanch / Dir. Dpto. de Dibujo Ramón Díaz	Pública	Universidad Complutense Greco, 2 28040	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	913943560 913943628	bellasartes.ucm.es / safba@ucm.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada (UGR)	1986	Decano: Víctor Medina Flórez	Pública	Avda. Andalucia s/ n 18014	Granada GRANADA	Andalucía	958242975 958243819	bellasartes.ugr.es/ fbbaa@ugr.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de La Laguna (ULL)	1978	Decano: Alfonso Ruiz	Pública	Camino del hierro 4 38009	Santa Cruz de Tenerife TENERIFE	Canarias	922319730	http://www.ull.es/view/centros/bbaa/Inicio/es fcbbaa@ull.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Murcia (UM)	2002	Decano: Mariano Flores	Pública	Campus de Espinardo, 30100	Murcia MURCIA	Región de Murcia	868888745 868884248	www.um.es/en/web/bellas-artes mjbg@um.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Málaga (UMA)	2005	Decano: Salvador Haro González	Pública	Campus de El Ejido 29071	El Ejido MÁLAGA	Andalucía	952132780	www.uma.es/facultad-de-bellas-artes/ bbaa@uma.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)	1997	José Vicente Martín	Pública	Benidorm s/n 03590	Altea ALICANTE	Comunidad Valenciana	966859123 966859125	bbaa.umh.es/ca/	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Facultad de Bellas Artes Universidad de Zaragoza (UNIZAR)	2006	Decano: Rafael Lorenzo	Pública	Ciudad Escolar s/n, 44003	Teruel TERUEL	Aragón	978618137	titulaciones.unizar.es/bellas-artes/	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad Politécnica de Valencia (UPV)	1978	Decano: José Luis Cueto Dir. del Dpto. de Dibujo Antonio Alcaraz	Pública	Cami de Vera s/n 46022	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	96 3877000	www.upv.es/entidades/BBAA/ informacion@upv.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco (UPV/EHU)	1978	Arantza Lauzirika	Pública	Campus de Lejona Barrio de Sarriena s/n, 48940	Lejona VIZCAYA	País Vasco	94602000	www.ehu.eus/es/web/bellasartes fac.bellasartes@ehu.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla (US)	1978	Decano: Jose Maria Sánchez/ Dir. Dpto. de Dibujo: Daniel Bilbao	Pública	Calle Laraña 3 41003	Sevilla SEVILLA	Andalucía	954486490	www.**us**.es/ secrebbaa@us.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Facultad de Bellas Artes Universidad de Salamanca (USAL)	1982	Decana: Mª Soledad Farre	Pública	la Merced s/n 37005	Salamanca SALAMANCA	Castilla y León	923294622 923294620	campus.usal.es/~bbaa/ adm.fba@usal.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo (UVIGO)	1990	Decana: Silvia García González	Pública	Maestranza 2 36002	Pontevedra PONTEVEDRA	Galicia	986801800	belasartes.uvigo.es/bbaa/ sdfba@uvigo.es	▪					▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca	1981	Maestro de Taller: Julio León	Pública (Ayto.)	Saridakis, 29, 07015	Palma de Mallorca ISLAS BALEARES	Islas Baleares	971701420	miro.palmademallorca.es info@fpjmiro.org	▪				▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪
Fundación Antonio Pérez	2006	Mercedes de Pola (maestra de taller)	Pública (Diput.)	Plaza de la Iglesia s/n	San Clemente CUENCA	Castilla-La Mancha	969230619 969301200	www.fundacionantonioperez.es/ mercedes@fundacionantonioperez.es	▪					▪			▪	▪		▪					▪	
Fundación Bilbao Arte	1998	Pilar Valdivieso (maestra de taller)	Pública (Ayto.)	Urazurrutia Kalea, 32 48003	Bilbao VIZCAYA	País Vasco	944155097	bilbaoarte.org/ info@bilbaoarte.org	▪		▪			▪	▪		▪	▪	▪	▪			▪		▪	▪
Fundación Museo del Grabado Español Contemporá-neo de Marbella	1992	María José Montañés (coordinadora de taller)	Pública (Ayto.)	José Luis Morales y Marín s/n. 29601	Marbella MÁLAGA	Andalucía	952864242	www.mgec.es mjmontanes@mgec.es	▪					▪			▪	▪		▪			▪		▪	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Fundación Fuendetodos Goya	2008	Maestro de Taller: Pascual Adolfo	Pública (Diput.)	Cortes de Aragón 7 50142	Fuendeto-dos ZARAGOZA	Aragón	976143830	www.fundacionfuendetodosgoya.org/ goya@dpz.es	■				■	■	■		■	■		■		■						
Galería Taller José Rincón	2002	José Rincón	Privada	Valverde, 39. bajo izq. 28004	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	665602704	www.grabado-joserincon.com info@grabado-joserincon.com	■			■		■	■		■	■		■			■			
Goroabeto	2005	Raúl Santeste-ban y Sonia Elizarbe	Privada	Goroabe 34 bajo	Pamplona NAVARRA	Comunidad Foral de Navarra	622042585 636887652	nomeolvides1984@yahoo.es	■					■	■			■		■			■		■	
Grafisk Eksperimen-tarium	1996	Henrik Boegh	Privada		Capileira GRANADA	Andalucía	(+45) 2332 0751 Skype: henrikboegh –	mail@artbag.dk	■					■		■			■							
Gravart		Eduard Fàbregas y Montse-rrat Mtnez.	Privada	Verge de Montserrat 1 bajos 17410	Sils GERONA	Cataluña	653357355	obragrafica@gravart.net www.gravart.net/	■			■			■			■	■	■			■			
Hatz Grafiko		Arantxa Gabino	Privada	Calzada de Oleta 37 Bajo 3	San Sebastián GIPUZKOA	País Vasco	658726663	www.agabino.com agabino@euskalnet.net	■			■		■				■		■		■	■			

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Hedera Printmaking	2013	Shirin Salehi y Anick Fernández	Privada	Quiñones 13 local	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	666447166	hederaprintmaking.blogspot.com.es / hederaprintmaking@gmail.com	▪		▪	▪		▪	▪			▪		▪						
Hola Por Qué	2002	Ana Escalera y Eduardo G. Villamañán	Privada	Nicolás Morales, 38 3º 8 28019	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	912257786	www.holaporque.com ana@holaporque.com	▪			▪		▪	▪										▪	
Il Museum	2002	Emilio Pérez	Privada	Costa del Sol 31 04007	Almería ALMERÍA	Andalucía	670842397	http://www.il-museum.com/ infoilmuseum@gmail.com	▪			▪		▪				▪	▪	▪			▪		▪	
Imago	2012	Patricia Concina (maestra de taller)	Privada	Poeta Ricard San Marín, 7 46020	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	627732645	escuelameme.com / escuelameme@gmail.com	▪					▪	▪			▪		▪						
Inkvisible Prints	2011	Javi Agulló e Igone Urquiza	Privada	Pintor Agrasot 68	Alicante ALICANTE	Comunidad Valenciana	696554886	www.inkvisibleprints.com info@inkvisibleprints.com				▪	▪	▪				▪	▪	▪			▪		▪	
José Bofarull	1976	José Bofarull	Privada	La Palma 4 50004	Zaragoza ZARAGOZA	Aragón	976445531	-				▪													▪	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Juan Lara Estudio de Grabado	2005	Juan Lara	Privada	Paradinas 5 28005	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	913658763	www.juanlaraestudio.com/ info@juanlaraestudio.com				▪	▪	▪			▪	▪	▪	▪				▪		▪
Kocograba Espacio de Creación Gráfica	2013	Araitz Urbeltz	Privada	Alfonso el Batallador 5 bis trasera	Pamplona NAVARRA	Comunidad Foral de Navarra	699893752	kocograpa.blogspot.com.es/ kocograpa@gmail.com	▪					▪	▪			▪	▪	▪					▪	
L´Automàtica	2011	10 miembros	Asociación	De la Legalitat 18 08024	Barcelona BARCELONA	Cataluña		www.lautomatica.org info@lautomatica.org	▪			▪		▪							▪					
La Base Gráfica	2013		Privada	Turia 50 46008	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	960056395 670801960	www.labasegrafica.com labasegrafica@gmail.com	▪					▪	▪		▪	▪		▪	▪				▪	
La Juntana	1989	Daniel Gutiérrez Adán	Privada	La Hortera 4 39 120	Liencres CANTABRIA	Cantabria	942579414 699127823	danielgutierrezadan@gmail.com http:// www.atelierlajuntana.com/	▪	▪		▪		▪		▪		▪	▪	▪					▪	▪
La Palmera	1983	Carlos Folch y Jordi Vilella.	Privada	La Bisbal 3 08041	Barcelona BARCELONA	Cataluña	934203826	www.apartedicions.com/ lapalmera@apartedicions.com				▪	▪				▪								▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
La Seiscuatro	2012	Eva Mengual	Privada	Denia 49 bajo dcha. 46006	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	962066649 644313332	www.laseiscuatro.com/ info@laseiscuatro.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪	▪		▪			
La Taller	2010	Maite Mtnez. de Arenaza	Privada	Zumarraga 7 / Maestro Iciar 6 48006	Bilbao VIZCAYA	País Vasco	946792292	www.lataller.com info@lataller.com	▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪	▪						
Lanuza Edicions	1982	Josep Lanuza	Privada	Conde de Altea 14,1º 03590	Altea ALICANTE	Comunidad Valenciana	667481139	www.lanuzaedicions.com/ lanuzaedicions@lanuzaedicions.com				▪	▪	▪				▪		▪						
Las Caldas 72		Alberto Martínez	Privada	Las Caldas 72 33174	Oviedo Las Caldas ASTURIAS	Principado de Asturias	985798359	http:// www.lascaldas72.es/	▪			▪		▪				▪	▪	▪	▪					
Lengua de Metal	2012	Patricia Concina	Privada	Cuevas 1, 1 46940	Manises VALENCIA	Comunidad Valenciana	627732645 / 961548056	patriciaconcina.tumblr.com/	▪			▪		▪	▪			▪		▪						
Letraymedia	2001	Pablo Armesto	Privada	Camín del riu 152 Granda 33 391	Gijón ASTURIAS	Principado de Asturias	985798359	letraymedia@letraymedia.com				▪		▪				▪		▪	▪					▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Lupusgrafic Edicions	1995	Eusebi Subirós	Privada	Cardenal Margarit 13 17002	Gerona GERONA	Cataluña	619066440	www.lupusgrafic.com taller@lupusgrafic.com	▪			▪		▪	▪			▪		▪						
M.E. Santiso	2004	María Expósito Santiso	Privada		San Lorenzo del Escorial MADRID	Comunidad de Madrid		mesantisotallerlitografia.blogspot.com.es/ mesantiso@gmail.com	▪			▪		▪				▪		▪		▪	▪			
Manera Negra	2008	María Puyol	Privada	Marqués de Comillas 13 El Poble Espanyol	Barcelona BARCELONA	Cataluña	934238210 696172091	www.maneranegra.com taller@maneranegra.com	▪			▪		▪	▪			▪		▪					▪	
Manuel Estop	1992	Manuel Estop	Privada	Olmo seco21 Perales del Río, 28909	Getafe MADRID	Comunidad de Madrid	916847764	www.manuelestop.es manuelestop@terra.es	▪			▪		▪				▪		▪						▪
Margen	2000	Lorna Martínez	Privada	El Campón 31 33408	Salinas-Castrillón ASTURIAS	Principado de Asturias	985518919	www.margenestampacion.com info@margenestampación.com				▪													▪	
Masafumi Yamamoto		Masafumi Yamamoto	Privada	Avinyó 3 08002	Barcelona BARCELONA	Cataluña	93 3186706	yamamoto-barcelona.blogspot.com.es/				▪	▪	▪				▪		▪						

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Milpedras Taller de Litografía	2009	Rubén Fenice	Privada	Brasil 3 bajo 15009	La Coruña LA CORUÑA	Galicia	881926698 693770719	www.milpiedras.com info@milpiedras.com	▪			▪		▪	▪		▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪		
Murtra Edicions	1992	Jordi Rosés y Pilar Lloret	Privada	Ramón Llul 23 urb. Aiguaviva	Arenys de Munt BARCELONA	Cataluña	937938397	www.murtraedicions.com info@murtraedicions.com	▪		▪	▪	▪	▪	▪	▪		▪	▪	▪						
Museo Internacional de la Electrografía Centro de Innovación de Artes y Nuevas Tecnologías. MIDECIANT	1990	José Ramón Alcalá	Pública	Edifico Antonio Saura, Campus UCLM. Camino del Pozuelo, s/n 16071	Cuenca CUENCA	Castilla-La Mancha	969179115	www.mide.uclm.es/ mideciantlab@gmail.com		▪	▪			▪			▪									▪
Obra Gráfica Original	1981	Víctor Galán	Privada	Pradillo 54G 28002	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914136265	www.obragraficaoriginal.com obragraficaoriginal@hotmail.com				▪	▪				▪	▪	▪							▪
Pepe Herrera Taller Gráfico	2000	Pepe Herrera	Privada	José Calvo 28 local 28039	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	91 3115107 696444534	www.tallergraficopepeherrera.com tallerpepeherrera@gmail.com				▪	▪	▪			▪								▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	CALCOGRAFÍA TRAD	CALCOGRAFÍA FOT	RELIEVE XIL	RELIEVE TIPO	LITOGRAFÍA PIE	LITOGRAFÍA ALG	LITOGRAFÍA FOTOLI	SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
PMP Grafix	2009	Paco Mora Peral	Asociación	Calle 4 parcela 117 nave G Polígono Ind. Romica	Albacete ALBACETE	Castilla-La Mancha	670527879	www.pmpgrafix.org	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪
Polígrafa Obra Gráfica	1970 (taller)	Joan Muga Maestra de taller: Nuria Batalla	Privada	Huelva 08940	Cornellà de Llobregat BARCELONA	Cataluña	934743347	www.poligrafa.net / info@poligrafa.net				▪	▪				▪	▪	▪	▪			▪	▪		▪
Pomegranate Editions	1980	Maureen Booth	Privada	Crt. Guejar Sierra 1018191	Pinos Genil GRANADA	Andalucía	658953399	www.maureenbooth.com maureen@maureenbooth.com	▪					▪				▪								
Prensa Cicuta †	1996	Dieter Emil Sdun	Privada	Los Guiraos 61	Cuevas de Almanzora ALMERÍA	Andalucía	950396312	–				▪		▪				▪		▪	▪				▪	
Print Workers Barcelona	2014	11 miembros	Coo-working	Quevedo 28 - Plaça John Lennon Local bajos 08012	Barcelona BARCELONA	Cataluña	933153829	www.facebook.com/printworkersbarcelona	▪			▪		▪	▪		▪								▪	▪
Proyecto Arte	2004	Concha Gay y Javier Redondo	Privada	Domingo Martínez 23 B izq. 47007	Valladolid VALLADOLID	Castilla y León	699667379 646182933	www.proyectoarte.com/ concha.gay@proyectoarte.com					▪	▪				▪		▪						

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Quadrat 9	1989	Alain Chardon	Privada	Ptge. Masoliver 4, baixos 2a. 08005	Barcelona BARCELONA	Cataluña	933006380	www.quadrat9.com quadratnou@gmail.com	▪		▪	▪	▪	▪	▪			▪	▪	▪		▪	▪	▪		▪
Roser Sales Noguera	1995	Roser Sales	Privada	Comtessa de Sobradiel 9 08002	Barcelona BARCELONA	Cataluña	649 110053	www.rosersales.es roser@rosersales.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪						▪	
Talla Dulce	2003	Marta Cobo	Privada	Diego Bahamonde 35, 28028	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	605334307	www.lavivaestampa.blogspot.com.es/ talladulce@hotmail.com	▪			▪		▪	▪			▪		▪						
Taller 2/69	1987	Ramiro Undabeytia	Privada	Valladolid 69, local. 28008	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	915475075	www.taller269.com galeria@taller269.com				▪		▪				▪		▪						
Taller Blau	1981	Gilbert Herreyns	Privada	Camino del Estufador	Pilar de la Mola Formentera	Islas Baleares		herreynsleon@gmail.com	▪					▪								▪	▪			
Taller de Grabado Alberto Valverde	1994	Alberto Valverde	Privada	Angustias, 19 bajo 47003	Valladolid VALLADOLID	Castilla y León	647067719	alvaltra@yahoo.es				▪		▪				▪		▪						

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Taller de Grabado Barajas		Elena Jiménez	Pública (Ayto.)	Botica 10 Barajas	Barajas MADRID	Comunidad de Madrid	913291803 913292000	fernandeztmc@madrid.es	▪					▪				▪		▪						
Taller de Grabado Casa de Cultura de Fuengirola	1994	José María Córdoba	Pública (Ayto.)	Juan Gómez 'Juanito', 12 29640	Fuengirola MÁLAGA	Andalucía	952589349	cultura@fuengirola.org	▪					▪				▪	▪	▪						
Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria	1974	Ana de la Puente	Pública (Ayto.)	Fernando Armas 10 Campus de Tafira	Las Palmas de Gran Canaria LAS PALMAS	Canarias	928170156	grancanariacultura.es dptoarte@grancanaria.com	▪					▪				▪		▪						
Taller de Grabado Eusebio Sempere	1984	Juana Balsalobre	Pública (Ayto.)	Virgen de África 2 03006	Alicante ALICANTE	Comunidad Valenciana	965121214 965121216	http://www.dip-alicante.es/ga/gilalbert/pub/inicio1.asp galbert@dip-alicante.es	▪					▪				▪	▪	▪					▪	
Taller de Grabado Gravura	1979	Paco Aguilar y Mariana Martín	Privada	Pasaje Ntra. Sra. de los Dolores de San Juan, 3-1o. 29005	Málaga MÁLAGA	Andalucía	952210141	www.gravura.es gravura@gravura.es	▪			▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪	▪						

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Taller de Grabado Mario Marini	1990	Mario Marini	Privada	Pedro Heredia 8 1° izq. 28028	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	636744969	mariomarini@hotmail.com www.mariomarini.es	▪					▪				▪		▪						
Taller de Grabado Miguel Ángel Maroto	1994	Miguel Ángel Maroto	Privada	Carretas 10 bajo 40002	Segovia SEGOVIA	Castilla y León	629273676	galerianumen@delfin.retecal.es	▪			▪		▪	▪		▪	▪		▪			▪			
Taller de Grabado San Lorenzo del Escorial	1984	María Expósito	Pública (Ayto.)	Floridablanca 3 28200	San Lorenzo del Escorial MADRID	Comunidad de Madrid	918960772	cultura@sanlorenzodeelescorial.org	▪					▪				▪		▪			▪			
Taller de Gravat L´Assalt	1993	Antoni P. Pidal	Privada	Assalt 10	Lérida LÉRIDA	Cataluña	973272268 687878208	gravatiart.blogspot.com.es/ antonipevidal@gmail.com	▪			▪		▪				▪		▪				▪		
Taller de Gravat Torculari	1991	Julio León	Privada	Calle del Sol 74	Algaida ISLAS BALEARES	Islas Baleares	971125640 636233772	jleonag3@hotmail.com	▪			▪		▪	▪			▪		▪						
Taller de Las Vistillas	1982	Erik Kirksaether y Cecilia Santamaría	Privada	Travesía de las Vistillas 9 28005	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	913650275	www.tallerdelasvistillas.es erik@tallerdelasvistillas.es				▪	▪	▪				▪		▪					▪	▪

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
																		TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Taller del Pasaje	1994	José Luis Porcar y Cristina Luengos	Privada	Pasaje Mallol 10 41003	Sevilla SEVILLA	Andalucía	954416526	tallerpasaje@gmail.com	▪					▪	▪			▪	▪	▪			▪		▪	▪
Taller Esquina +	2000 - 2014	Maribel Mas	Privada	Paloma 15 bajo 08001	Barcelona BARCELONA	Cataluña	622163488	taller_esquina@yahoo.es www.maribelmas.com/taller-esquina-editionsworkshops/	▪			▪	▪	▪	▪			▪		▪		▪	▪			
Taller de Grabado La Granja	2011	Emilio Luis Fernández Garrido	Privada	Cañaveral, 30. Local A. 18004	Granada GRANADA	Andalucía	646367829	tallerdegrabadolagranja.wordpress.com/ tallerdegrabadolagranja@gmail.com	▪			▪		▪	▪		▪	▪	▪	▪			▪		▪	
Taller Manolo Gordillo Edición de Arte	1993	Manuel Gordillo	Privada	Buenavista 8 bajo 28012	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	914685847	www.manologordillo.com/ taller@manologordillo.com	▪			▪	▪	▪	▪		▪	▪							▪	▪
Taller Pepe Jiménez	1990	Pepe Jiménez	Privada	La ermita de la Colonia Polígono Ind. Polaris World	La Colonia de Las Balsicas MURCIA	Región de Murcia	659885623	artencuentro.com/talleres.html info@artencuentro.com	▪			▪	▪				▪								▪	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Taller Retiro	2003	Marta G. de Santa María	Privada	Pza. Reyes Magos 9 esc. dcha. 1ºD 28007	Madrid MADRID	Comunidad de Madrid	607160617	estudiotallerretiro@yahoo.es	▪			▪		▪	▪			▪	▪							
Taller Serigráfico de Patraix	1980	(Cuatro socios)	Privada (Coope-rativa)	Alcudia de Carlet 11 46018	Valencia VALENCIA	Comunidad Valenciana	963574404	www.seripatraix.com tspatraix@yahoo.es				▪													▪	
Taller Vallirana	1975	Oriol Treserra y Xavier Todó	Privada	Betlem 20. 1º 08012	Barcelona BARCELONA	Cataluña	932174909	www.vallirana.com nfo@tallervallirana.com				▪													▪	
Taller Zubiarte	1996	Ángela Moreno Merino	Privada	Zubiarte 47	Huarte NAVARRA	Comunidad Foral de Navarra	948332917	tallerzubiarte@gmail.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪						
Tinta Invisible Edicions	1997	Martí Guinovart y Ricard Ibernon	Privada (Cooperativa)	Lleó 6 bajos 08001	Barcelona BARCELONA	Cataluña	933012942	www.gravat.com info@gravat.com	▪			▪	▪				▪	▪								▪
Tintaentera	2014	Natalia Royo	Privada	Maestro Estremiana 8-10, local 50006	Zaragoza ZARAGOZA	Aragón	667060818	www.tintaentera.com/ info@tintaentera.com	▪			▪		▪	▪			▪	▪	▪	▪		▪		▪	
Tipos en su Tinta	2013	Matthias Beck y Lars Petter Amundsen	Privada	Nuancia 47 bajo 38004	Santa Cruz de Tenerife TENERIFE	Canarias	922299492 680125753 636220471	www.tiposensutinta.com/ TodosSomos@tiposensutinta.com	▪			▪		▪							▪					

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014

NOMBRE	AÑO	DIRECCIÓN	GESTIÓN	UBICACIÓN					TIPOLOGÍA / SERVICIOS									PROCESOS								
																		CALCOGRAFÍA		RELIEVE		LITOGRAFÍA			SERIGRAFÍA	IMP. DIGITAL
				DOMICILIO	LOCALIDAD /PROVINCIA	COMUNID. AUTÓNOM.	TEL	WEB / MAIL	FOR	INV	RESI	COLA	EDIC	AUTO	ALQ	ALOJ	GAL	TRAD	FOT	XIL	TIPO	PIE	ALG	FOTOLI		
Tony Velonis		Cecilia Segura	Privada		Barcelona BARCELONA	Cataluña		tonyvelonis@gmail.comhttp://www.ceciliasegura.es/tonyvelonis/	▪				▪	▪	▪										▪	
Tristan Barbarà editions	1982	Tristan Barbarà	Privada	República Argentina 46 08023	Barcelona BARCELONA	Cataluña	609401380	www.tristanbarbara.com/ tbe@tristanbarbara.com				▪	▪					▪	▪	▪						
Universidad Popular de Gijón	1982	Laura Rodríguez Noval	Pública (Ayto.)	Jovellanos 21 33201	Gijón ASTURIAS	Principado de Asturias	985181105	http://up.gijon.es/	▪					▪			▪	▪		▪			▪			
Universidad Popular de Rivas Vaciamadrid	1999	Jose Luis Kuevas	Pública (Ayto.)	Plaza de la Constitución s/n 285229	Rivas Vaciamadrid MADRID	Comunidad de Madrid	916602725	www.rivas-vaciamadrid.org pherrera@rivas-vaciamadrid.org	▪					▪				▪	▪	▪			▪		▪	
Villalobos Serigrafía Artística	2002	Nelson Villalobos	Privada	Menéndez Pelayo 37-39 36211	Vigo PONTEVEDRA	Galicia	986201313	villaloboserigrafia.blogspot.com.es/ serigrafiavillalobosvigo@hotmail.com				▪	▪	▪											▪	

2. ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014
(ORDENADOS POR CC.AA.)

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
ANDALUCÍA	Almería	Cuevas de Almanzora	Prensa Cicuta	1996 †
		Almería	Il Museum	2002
			Escuela de Arte de Almería	
	Cádiz	Cádiz	Escuela de Arte de Cádiz	
	Córdoba	Córdoba	Escuela de Arte de Córdoba	
	Granada	Belicena	Christian M. Walter. Taller de Serigrafía	1986
		Capileira	Grafisk Eksperimentarium	1996
		Pinos Genil	Pomegranate Editions	1980
		Granada	Escuela de Arte de Granada	
			Taller de Grabado La Granja	2011
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada (UGR)	1986
	Jaén	Úbeda	Escuela de Arte Casa de las Torres de Úbeda	
	Málaga	Marbella	Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella	1992
			El Naranjito	2013
		Málaga	Taller de Grabado Gravura	1979

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
ANDALUCÍA	Málaga	Málaga	Facultad de Bellas Artes Universidad de Málaga (UMA)	2005
		Fuengirola	Taller de Grabado Casa de Cultura de Fuengirola	1994
	Sevilla	Sevilla	Escuela de Arte de Sevilla	1978
			Taller del Pasaje	1994
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla (US)	1978
ARAGÓN	Teruel	Teruel	Facultad de Bellas Artes Universidad de Zaragoza (UNIZAR)	2006
	Zaragoza	Fuendetodos	Fundación Fuendetodos Goya	1976
		Zaragoza	Escuela de Arte de Zaragoza	1999
			El Calotipo	2011
			José Bofarull	1976
			Tintaentera	2014
PRINCIPADO DE ASTURIAS	Asturias	Gijón	Centro de Estampación Artística Litografía Viña	2001
			Corrredoira Gráfica	2012
			Letraymedia	2001
			Universidad Popular de Gijón	1902/ 1981

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
PRINCIPADO DE ASTURIAS	Asturias	Santolaya de Cabranes	Alchemy Prints	2007
		Salinas-Castrillón	Margen	2000
		Oviedo	Escuela de Arte de Oviedo	1997 (implantación ciclo)
		Las Caldas, Oviedo	Las Caldas 72	
ISLAS BALEARES	Mallorca	Alaior	Centre Internacional de Gravat Xalubinia - Menorca	1991 /2008 *actual taller
		Algaida	Taller de Gravat Torculari	1991
		Palma de Mallorca	Edicions 6A	1982
			Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca	1981
		Pilar de la Mola Formentera	Taller Blau	
CANARIAS	Las Palmas	Santa María de Guía	Alfonso Crujera	2002
		Las Palmas de Gran Canaria	Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria	1975
	Santa Cruz de Tenerife	Santa Cruz de Tenerife	Centro Municipal de Arte Gráfico La Recova	1983
		Santa Cruz de Tenerife	Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife	
			Facultad de Bellas Artes Universidad de La Laguna (ULL)	1978
			Tipos en su Tinta	2013

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
CANARIAS	Santa Cruz de Tenerife	San Juan de la Rambla	Arte Graphos	1996
CANTABRIA	Cantabria	Liencres	La Juntana	1989
		Santander	Espacio Creativo Alexandra	2013
CASTILLA-LA MANCHA	Albacete	Albacete	PMP Grafix	2009
	Ciudad Real	Ciudad Real	Escuela de Arte de Ciudad Real	
	Cuenca	Cuenca	Escuela de Arte de Cuenca	
			Museo Internacional de la Electrografía Centro de Innovación de Artes y Nuevas Tecnologías. MIDECIANT	1990
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM)	1986
		San Clemente	Fundación Antonio Pérez	2006
CASTILLA Y LEÓN	Burgos	Burgos	Espacio Tangente	2001
	León	León	Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC. de Pintura de León	
	Salamanca	Encina de San Silvestre	aLfaRa StuDio	2009
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Salamanca (USAL)	1982
	Segovia	Segovia	Taller de Grabado Miguel Ángel Maroto	1994
	Valladolid	Valladolid	Asociación de Grabadores de Valladolid	2012

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
CASTILLA Y LEÓN	Valladolid	Valladolid	Proyecto Arte	2004
			Taller de Grabado Alberto Valverde	1994
CATALUÑA	Barcelona	Barcelona	Cercle Artistic de Sant Lluc	1893
			E2	
			Entinta	2007
			Escuela de Arte y Superior de Diseño Llotja de Barcelona	
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Barcelona (UB)	1978
			L´Automàtica	2011
			La Palmera	1983
			Manera Negra	2008
			Masafumi Yamamoto	
			Print Workers Barcelona	2014
			Quadrat 9	1989
			Roser Sales Noguera	1995
			Taller Esquina	2000 - 14 †

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
CATALUÑA	Barcelona	Barcelona	Taller Vallirana	1975
			Tinta Invisible Edicions	1997
			Tony Velonis	
			Tristan Barbarà editions	1982
		Arenys de Munt	Murtra Edicions	1992
		Cornellà de Llobregat	Polígrafa Obra Gráfica	1970
		Rubí	Escuela de Arte de Rubí	
	Gerona	Gerona	Lupusgrafic Edicions	1995
		Sils	Gravart	
	Gerona	Viladamat	El Lledoner	1985
	Lérida	Lérida	Taller de Gravat L´Assalt	1993
EXTREMADURA	Cáceres	Cáceres	Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco	1987
GALICIA	La Coruña	Betanzos	Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. CIEC	1997
		La Coruña	Milpedras Taller de Litografía	2009
	Lugo	Lugo	Augatinta	1998

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
GALICIA	Lugo	Lugo	Escuela de Arte de Lugo	
	Pontevedra	Vigo	Villalobos Serigrafía Artística	2002
			Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo (UVIGO)	1990
COMUNIDAD DE MADRID	Madrid	Madrid	Albuquerque 5	1995
			Antonio Gayo	1991
			Arteria Gráfica	2001
			Benveniste CP&P	1993
			BunkerType	2009
			Carborundo	1998
			Casa de Velázquez	1928
			Círculo de Bellas Artes de Madrid	1880
			Durante Serigrafía	
			Ediciones Denis Long	1980
			El Mono de la Tinta	2003
			Escuela de Arte nº 10	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
COMUNIDAD DE MADRID	Madrid	Madrid	Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid (UCM)	1978
			Factum Arte	2000
			Galería Taller José Rincón	2002
			Hedera Printmaking	2013
			Hola Por Qué	2002
			Juan Lara Estudio de Grabado	2005
			Obra Gráfica Original	1981
			Pepe Herrera Taller Gráfico	2000
			Talla Dulce	2003
			Taller 2/69	1997
			Taller de Grabado Mario Marini	1990
			Taller de Las Vistillas	1982
			Taller Manolo Gordillo Edición de Arte	1993
			Taller Retiro	2003
		Alcorcón	Estudio de Grabado J.P. Benavente	1997

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
COMUNIDAD DE MADRID	Madrid	Barajas	Taller de Grabado Barajas	
		Getafe	Manuel Estop	1992
		Rivas Vaciamadrid	Universidad Popular de Rivas Vaciamadrid	1999
		San Lorenzo del Escorial	M.E. Santiso	2004
			Taller de Grabado San Lorenzo del Escorial	1984
REGIÓN DE MURCIA	Murcia	Murcia	Facultad de Bellas Artes Universidad de Murcia (UM)	2002
		Caravaca de la Cruz	CMAGEC Centro Murciano de Arte Gráfico y Estampa Contemporánea. El Jardinico	2000
		La Colonia de Las Balsicas	Taller de Pepe Jiménez	1990
COMUNIDAD FORAL DE NAVARRA	Navarra	Pamplona	Escuela de Arte de Pamplona	1998
			Goroabeto	2005
			Kocograba Espacio de Creación Gráfica	2013
		Huarte	Taller Zubiarte	1996
PAÍS VASCO	Guipúzcoa	Deba	Centro de Artes Artesanales de Deba	1981
		San Sebastián	Arteleku	1987 †
			Hatz grafiko	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
PAÍS VASCO	Vizcaya	Bilbao	Fundación Bilbao Arte	1998
			La Taller	2010
		Lejona	Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco (UPV/EHU)	1978
COMUNIDAD VALENCIANA	Alicante	Alicante	Inkvisible Prints	2011
			Taller de Grabado Eusebio Sempere	1984
		Altea	Facultad de Bellas Artes Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH)	1997
	Alicante	Altea	Lanuza Edicions	1982
	Valencia	Valencia	Armando Silvestre Taller de Serigrafía	1976
			Artemitjans	2007
			La Base Gráfica	2013
			La Seiscuatro	2012
			Imago	2012
			Facultad de Bellas Artes Universidad Politécnica de Valencia (UPV)	1978
			Taller Serigráfico de Patraix	1980
		Manises	Colordelux	

ESPACIOS DE PRODUCCIÓN DE ARTE GRÁFICO ACTIVOS EN ESPAÑA EN 2014 (ORDENADOS POR CC.AA.)				
COMUNIDAD AUTÓNOMA	PROVINCIA	LOCALIDAD	TALLER	FECHA DE INAUGURACIÓN
COMUNIDAD VALENCIANA	Valencia	Manises	Lengua de Metal	2012
MELILLA	Ciudad Autónoma de Melilla	Melilla	Escuela de Arte de Melilla	

TOMO II

Directorio de talleres de arte gráfico en España

2014

Directorio de talleres de arte gráfico en España

2014

ÍNDICE

Alburquerque 5 11
Alchemy Prints 14
ALfaRa StuDio 17
Alfonso Crujera 19
Antonio Gayo 20
Armando Silvestre Taller de Serigrafía 22
Arte Graphos 23
Arteleku 24
Artemitjans 26
Arteria Gráfica 27
Asociación de Grabadores de Valladolid 29
Augatinta 30
Benveniste CP&P 32
BunkerType 35
Carborundo 36
Casa de Velázquez 37
Centre Internacional de Gravat Xalubinia Menorca 39
Creación Contemporánea Espacio Tangente 41
Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba 42
Centro de Estampación Artística Litografía Viña 43
Centro Internacional de la Estampa Contemporánea. CIEC 45
Municipal de Arte Gráfico La Recova 48
Centro Murciano de Arte Gráfico y Estampa Contemporánea. El Jardinico .49
Cercle Artistic de Sant Lluc 50
Christian M. Walter. Taller de Serigrafía 51
Círculo de Bellas Artes de Madrid 54
Colordelux 55
Corredoira Gráfica 56
Durante Serigrafía 57
E2 58
Ediciones Denis Long 59
Edicions 6a 60
El Calotipo 62
El Lledoner 63
El Mono de la Tinta 64
El Naranjito 67
Entinta 68
Escuela de Arte de Almería 69
Escuela de Arte de Cádiz 70
Escuela de Arte Casa de las Torres de Úbeda 71
Escuela de Arte Pedro Almodóvar de Ciudad Real 72
Escuela de Arte de Córdoba 73
Escuela de Arte de Cuenca 74
Escuela de Arte de Granada 75

Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC. de Pintura de León 76
Escuela de Arte de Lugo....77
Escuela de Arte de Melilla 78
Escuela de Arte Nº10 de Madrid 79
Escuela de Arte de Oviedo 80
Escuela de Arte de Pamplona....81
Escuela de Arte de Rubí 84
Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife 85
Escuela de Arte de Sevilla....86
Escuela de Arte de Zaragoza....87
Escuela de Arte y Superior de Diseño Llotja de Barcelona 88
Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco 90
Espacio Creativo Alexandra 91
Estudio de Grabado J.P. Benavente 92
Factum Arte 93
Facultad de Bellas Artes de Barcelona (UB) 96
Facultad de Bellas Artes Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) 97
Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid (UCM) 98
Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada (UGR) 99
Facultad de Bellas Artes Universidad de La Laguna (ULL) 100
Facultad de Bellas Artes Universidad de Murcia (UM) 101
Facultad de Bellas Artes Universidad de Málaga (UMA) 102
Facultad de Bellas Artes Universidad Miguel Hernández de Elche (UMH) .103
Facultad de Bellas Artes Universidad de Zaragoza (UNIZAR) 104
Facultad de Bellas Artes Universidad Politécnica de Valencia (UPV) 105
Facultad de Bellas Artes Universidad del País Vasco (UPV/EHU) 108
Facultad de Bellas Artes Universidad de Sevilla (US) 109
Facultad de Bellas Artes Universidad de Salamanca (USAL) 110
Facultad de Bellas Artes Universidad de Vigo (UVIGO) 111
Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca 112
Fundación Antonio Pérez 115
Fundación Bilbao Arte 116
Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella 119
Fundación Fuendetodos Goya 120
Galería Taller José Rincón 123
Goroabeto 125
Grafisk Eksperimentarium 126
Gravart 127
Hatz grafiko 128
Hedera Printmaking 129
Hola por qué 130
Il Museum 132
Imago 133
Inkvisible Prints 134
José Bofarull 135
Juan Lara Estudio de Grabado 137

Kocograpa Espacio de Creación Gráfica 140
L'Automàtica 141
La Base Gráfica 142
La Juntana 143
La Palmera 144
La Seiscuatro 145
La Taller 147
Lanuza Edicions 150
Las Caldas 72 151
Lengua de Metal 152
Letraymedia 153
Lupusgrafic Edicions 155
M.E. Santiso 158
Manera Negra 159
Manuel Estop 161
Margen 163
Masafumi Yamamoto 164
Milpedras Taller de Litografía 165
Murtra Edicions 167
Museo Internacional de la Electrografía MIDE-CIANT 170
Obra Gráfica Original 172
Pepe Herrera Taller Gráfico 174
PMP Grafix Centro Castellano Manchego del Papel y las Artes del Libro ..177
Polígrafa Obra Gráfica 179
Pomegranate Editions 181
Prensa Cicuta 182
Print Workers Barcelona 184
Proyecto Arte 185
Quadrat 9 186
Roser Sales Noguera 189
Talla Dulce 190
Taller 2/69 191
Taller Blau 192
Taller de Grabado Alberto Valverde 193
Taller de Grabado Barajas 195
Taller de Grabado Casa de Cultura de Fuengirola 196
Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria 197
Taller de Grabado Eusebio Sempere 198
Taller de Grabado Gravura 200
Taller de Grabado Mario Marini 203
Taller de Grabado Miguel Ángel Maroto 204
Taller de Grabado San Lorenzo del Escorial 205
Taller de Gravat L´Assalt 206
Taller de Gravat Torculari 207
Taller de las Vistillas 208
Taller del Pasaje 209
Taller Esquina 211

Taller de Grabado la Granja 212
Taller Manolo Gordillo Edición de Arte 213
Taller de Pepe Jiménez 214
Taller Retiro 216
Taller Serigráfico de Patraix 217
Taller Vallirana 218
Taller Zubiarte 219
Tinta Invisible Edicions 220
Tintaentera 222
Tipos en su Tinta 224
Tony Velonis 225
Tristan Barbarà edicions 226
Universidad Popular de Gijón 227
Universidad Popular de Rivas Vaciamadrid 228
Villalobos Serigrafía Artística 229

Este directorio, presentado como complemento al trabajo de tesis *El Taller de Arte Gráfico. Modelos de Espacios de Producción de Arte Gráfico en España 2014*, pretende normalizar el estado actual de la producción de arte gráfico y dejar testimonio de la labor de impresores, artistas y editores que actualmente trabajan en nuestro país. Al mismo tiempo, aspira ser una herramienta de utilidad para dichos profesionales y para estudiantes, docentes, coleccionistas, galeristas, y todo aquel interesado en la materia.

La recogida de datos para su configuración comenzó hace seis años, y en ella han participado numerosos impresores, editores y artistas, a quienes agradecemos el interés mostrado. Aunque hemos pretendido incorporar el mayor número de talleres posibles, sabemos que existen omisiones, que esperamos subsanar mediante periódicas actualizaciones a través de la página web en la que ya estamos trabajando[1].

Los talleres que conforman el directorio se han ordenado alfabéticamente y en ellos se ha tratado de incluir datos prácticos y coherentes con la tipología de cada taller[2]. Somos conscientes de que la información presentada no es cuantitativamente homogénea, lo que se debe a las diferencias de accesibilidad a los distintos establecimientos. No obstante, hemos preferido la irregularidad en la exposición de datos, a la supresión de éstos, ya que nos proporcionan información directa que consideramos de gran valor. Por esta razón, en algunos centros se han incluido

1 Ver: <www.talleresdeartegrafico.es>

2 Nos referimos a las tipologías que hemos estudiado en el trabajo de tesis. Para la obtención de datos de los talleres se emplearon unas fichas tipo, que se presentan en el el apartado de metodología, dentro de la introducción.

fragmentos de entrevistas mantenidas con los directores e impresores, con los que nos hemos comunicado, visitando en muchos casos, sus propios talleres.

A continuación anotamos los datos recabados de cada taller:

- Información básica de localización y contacto (domicilio, teléfono, página web, y correo electrónico)
- Servicios que ofrece el taller, estructurados en las categorías de:
    - Formación
    - Investigación con nuevas tecnologías y materiales
    - Residencias de trabajo para desarrollo de proyectos de arte gráfico
    - Producción de arte gráfico por encargo o en colaboración
    - Edición de artistas
    - Autoedición o producción de obra propia (por los impresores del taller o por los usuarios del centro)
    - Alquiler de instalaciones
    - Alojamiento para artistas
    - Galería expositiva
- Procesos y técnicas en las que está especializado el taller, clasificadas en:
    - Grabado calcográfico tradicional
    - Fotograbado
    - Xilografía, linografía, etc.
    - Tipografía
    - Litografía en piedra
    - Algrafía y otros
    - Fotolitografía
    - Serigrafía
    - Impresión Digital

ALBURQUER-QUE 5

dirección Rafael Rodríguez de Rivera
fundación 1995

domicilio
Alburquerque 5, sótano C, dcha.
28010 Madrid

tel 91 4487383
url rafaelrderivera@yahoo.es
horario
L.V. 10:00 - 13:30 (con cita previa)

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



S/T. Aguafuerte con intervenciones de collage / papel Arches BFK Rives 120 x 80 cm / planchas 90 x 60 cm. Rafael R. de Rivera.

Trayectoria

Una vez concluidos los estudios de Bellas Artes, Rafael R. de Rivera (1959) comenzó a trabajar como estampador en el taller de Monir y en el de Denis Long a finales de los años ochenta. Más tarde, fue jefe de taller en el taller-editora EEGEE-3[3], donde entró en contacto con numerosos artistas como Rafael Canogar, Luis Feito, Eduardo Úrculo, Marta Cárdenas, Luis Gordillo o Martín Chirino; mientras formaba su primer taller, en la calle Génova nº 21. Tras cuatro años de actividad, trasladó las instalaciones a la calle Embajadores nº 59, fundando junto a Juan Lara[4], el taller Alburquerque 5, un espacio dedicado a la colaboración con artistas.

Servicios

El taller proporciona al artista, la ayuda técnica y los recursos necesarios para el grabado de matrices y la estampación de ediciones.

Descripción del taller

Alburquerque 5 cuenta aproximadamente con 120 m^2 divididos en tres espacios; una zona «limpia», para la manipulación del papel; «una sucia», de entintado y estampación; y un cuarto de ácidos, totalmente separado del resto.
Técnicas: Está especializado en grabado calcográfico.
Equipo de trabajo: Rafael R. de Rivera es jefe de taller y Fernando Adrián Vega trabaja como ayudante. Cuando hay necesidad de contratar otros servicios, negocian y trabajan con otros talleres.
Maquinaria: 3 tórculos de 120, 70, y 40 cm de ancho.
Formatos máximos de impresión: 120 x 80 cm.

---

3 El taller editora EEGEE-3 se fundó en Madrid en 1989, por José Luis Fajardo, José Alexanco y José Félix Álvarez. Este espacio abordaba el proyecto gráfico completo: la producción de obra en colaboración, la edición, la difusión y comercialización de las ediciones.

4 Desde 1993, Juan Lara trabajaba como estampador para a R. de Rivera; en 1995 pasó a ser socio fundador del taller Alburquerque 5. Tras su experiencia como estampador en otros espacios, Lara fundaría en 2005 su propio taller: Juan Lara Estudio de Grabado, v. p.135.

Metodología de trabajo

Alburquerque 5 es un taller artesanal, «de toda la vida», donde el diálogo con los artistas es continuo y coloquial, y donde se intenta que el artista este cómodo y relajado (no se admite a un artista hasta que el anterior termina su trabajo) como si trabajara en su propio estudio. Dependiendo de quién sea el cliente, se trabaja de diferentes maneras:

- El artista acude al taller para realizar su propia obra corriendo él con todos los gastos.
- El editor o el galerista es quien corre con todos los gastos.
- El artista edita su obra a medias con el taller, la galería o el editor.
- Entidades bancarias y empresas de alto nivel económico, compran el trabajo del artista y pagan al taller por trabajo realizado.

Las tarifas de estampación dependen del tipo de obra, de la técnica, del número de matrices, del número de tintas, del tipo de papel, y del tiempo de trabajo[5].

Clientes

Alburquerque 5 trabaja para un gran número de artistas, pero principalmente para los que están apoyados por las galerías o editoras. Entre ellos se encuentran: Luis Feito, Rafael Canogar, Fernando Bellver, Martín Chirino, Javier Mascaró Albacete, Santiago Serrano, Jordi Teixidor, Luís Gordillo, etc.

Rivera trabaja por encargo para distintas galerías e instituciones, que realizan actos y congresos y obsequian a sus organizadores con obra gráfica.

Cursos formativos

El taller organiza cursos de una a dos semanas de duración, dirigidos a todo tipo de alumnado. Especialmente sobre grabado al aguafuerte y sus diferentes formas de estampación.

Entrevista a Rafael R. De Rivera[6].

¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

El jefe de un taller mira, ve, escucha y calla, sólo opina cuando es preguntado por el artista de su obra, nunca, (y lo digo como artista) te gusta que opinen de una obra si no la ves terminada. En el fondo tenemos que jugar el papel de psicólogos. Con respecto a la forma de trabajar, en primer lugar si ninguno de los dos se conoce, es como una lucha cuerpo a cuerpo para ver quien lleva al otro a su terreno (normalmente tiene que ganar el grabador ya que es quien domina el medio del grabado y convencer al artista para que se fíe de él), si no existe la magia entre el artista y el grabador no puede existir un buen grabado.

---

6 Realizada a través de correo electrónico el 21 de Agosto de 2009.

¿Qué opina de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Creo que como siempre, es más apreciado fuera que dentro de España. Aquí hemos aprendido en los últimos años algo más, pero con la tradición de grabadores que en siglos anteriores hemos tenido en este país, le deberíamos haber dado más importancia y no considerarla como un arte menor. Con respecto al comercio es más barato un grabado que un dibujo y eso que muchas veces, están valorados por encima de su precio.

Y por último, con respecto al apoyo de las instituciones creo que en la mayoría de las ocasiones es mínimo o nulo, no sé si es por cuestión política, económica, o por otra causa.

¿Qué piensa de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Mi opinión como grabador clásico es muy clara. La obra gráfica tradicional es otra cosa, es el grabado de toda la vida con sus diferentes técnicas, que como la digital pueden y deben enriquecer al grabado calcográfico. Pero lo digital sin más, es un engaño para la gente de la calle, porque el trabajo, lo que hace una máquina como es el insolar una foto en una plancha, llamado anteriormente fotograbado, lo valoran igual que el que hace un artista a mano, lo que quiero decir es que ni está bien ni esta mal, es una técnica más y como tal hay que utilizarla, no creo que por apretar un botón se es tan artista como el que sabe dibujar. Una cosa es lo digital que se vende como tal, y otra el grabado calcográfico, pero no se puede vender gato por liebre y alguna vez se ha dado el caso.

ALCHEMY PRINTS

dirección
Valle Baranda y Carlos Pérez
fundación 2007
domicilio
Villanueva s/n
33310 Santolaya de Cabranes
(Asturias)

tel 985898289
626272450
mail alchemy@alchemyprints.com
url www.alchemyprints.com

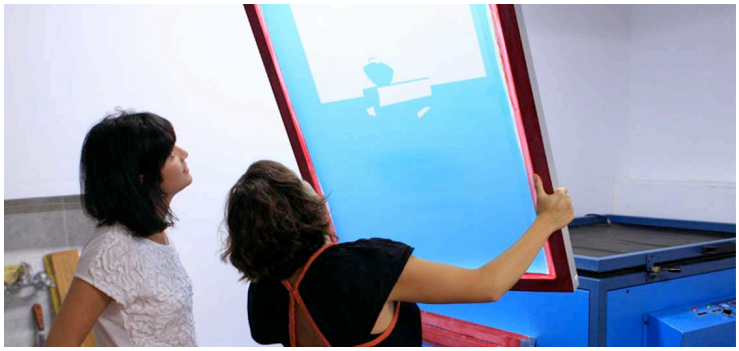
horario
M.J. 10:00 - 14:00 h
L.-V. 16:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Alchemy Prints se fundó en 2007, por Valle Baranda (1979) y Carlos Pérez (1977). Baranda cursó en 1997, el Ciclo de Grabado y Estampación en la Escuela de Arte de Oviedo; y en 2003, se graduó como «*master printer*» en el prestigioso Tamarind Institute en Estados Unidos. Esta formación le permitió trabajar con artistas internacionales, y le preparó para impartir cursos de litografía por todo el mundo. Carlos Pérez estudió Bellas Artes en la Universidad de Nuevo México y ha trabajado como colaborador en el Tamarind Institute, y como asistente de profesor en la Universidad Autónoma de Oaxaca, en México; donde trabajó en colaboración con Valle Baranda estampando para artistas mejicanos.
Tras esta experiencia, ambos impresores instalaron su propio taller, en la pequeña localidad asturiana de Santolaya de Cabranes, dedicado a la estampación de ediciones y a la formación.

Servicios
Alchemy Prints produce ediciones por encargo y en colaboración con artistas; proporciona formación; alojamiento; y alquiler de instalaciones, facilitando asesoramiento técnico profesional.

Descripción del taller
El taller tiene unos 70 m^2 divididos en tres partes: el área de estampación, de 25 m^2; el área de trabajo de 20 m^2; y una última, dedicada a serigrafía, de 25 m^2.
Técnicas: Alchemy Prints está especializado en serigrafía, xilografía y litografía en plancha de aluminio.
Trabajadores: Valle Baranda y Carlos Pérez.
Maquinaria:
- 1 tórculo de 80 x 90 cm;
- 1 insoladora de 1 x 1 m;
- 1 pulpo textil (4 tintas);
- 1 mesa de estampación de serigrafía.

Formatos máximos de impresión: litografía: 68 x 98 cm / xilografía: 76 x112 cm

Metodología de trabajo
Se basa en la colaboración artista-impresor, siendo el artista el que se compromete a crear las matrices con el soporte y colaboración técnica del taller, que mediante pruebas de estado y pruebas de color, obtiene la *bon à tirer* a partir de la que posteriormente, se realiza la edición.





Una de sus formas de trabajo, consiste en el contacto directo con el artista o la galería, que acude al taller y contrata sus servicios.
La otra posibilidad, es la de realizar co-ediciones con un artista invitado, que trabaja también, mediante un contrato, y una vez concluida la edición, ésta se reparte entre el taller y el artista para cubrir los gastos de edición[7].

Clientes

Baranda y Pérez han colaborado en la producción de obra con artistas como María Álvarez Morán, Hugo Fontela o Concepción Lidón entre otros. Y han realizado encargos para empresas privadas como Texeduría.

Cursos formativos

El taller ofrece cursos de verano con un número de alumnos muy reducido y también clases personalizadas, de litografía, xilografía y serigrafía.
Los cursos están dirigidos a artistas, profesores y alumnos que quieran profundizar en una de las técnicas. La duración de los cursos de verano es de 5 días, y la de los cursos personalizados de 2 a 15 días.
El taller está abierto a cualquier persona interesada en desarrollar un proyecto relacionado con la gráfica, (tesis, becas..) facilitando el uso de las instalaciones con asesoramiento técnico.

Alojamiento

Alchemy Prints facilita a los artistas y alumnos alojamiento en el entorno del taller. Para ello dispone de dos apartamentos rurales dotados cada uno, con cocina, baño, servicio, habitación doble, comedor y conexión wifi.

Entrevista a Valle Baranda Ferrero[8]:

¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Personalmente creo que la relación artista-impresor es enriquecedora para ambas partes y necesaria en la elaboración de una edición, siempre que ésta se quiera realizar con buena calidad, sin embargo, creo que particularmente en España falta esa cultura. Es difícil que artistas noveles acudan a un taller en busca de asesoramiento técnico para realizar sus ediciones de obra gráfica.
En un trabajo en colaboración, el artista pone todo su esfuerzo en la creación de la imagen, mientras el impresor ayuda a resolver técnicamente la imagen... sin embargo, está creciendo en lugares como México o USA. Acabo de volver de Oaxaca, ciudad de 300.000 habitantes, situada en el sur de México, en un estado de pobreza considerable y sin embargo me faltan los dedos de la mano para contar los talleres dedicados a la estampación artística y que se mantienen económicamente de ello, así como museos, y galerías dedicados exclusivamente a este mundo. Desde el público

7 Información obtenida a partir de comunicación personal con Valle Baranda el 5 de Agosto de 2009.

8 Realizada a través de correo electrónico el 5 de Agosto de 2009.

en general a instituciones de gobierno, pasando por estudiantes, artistas y profesores tienen una gran cultura sobre el tema, así como interés. A nivel de creación y producción hay un gran crecimiento por lo que el comercio y apoyo de las instituciones es cada día mayor.
Lo mismo ocurre en Estados Unidos, por lo que trasladando esto a España y particularmente a Asturias, veo que no hay por donde agarrar el tema... desde la base educativa que ha ido empeorando a causa de un sistema que se cae por si mismo, hasta el comercio que ha ido dejando la gráfica en un segundo lugar, pudiendo en época de "crisis" ser una opción comercial para galerías y artistas.

¿Qué piensa de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?
Como impresora opino que desde su base, los procedimientos digitales son otra nueva técnica, aceptable y con muchas variantes y posibilidades, pero a mi parecer ponerlas juntas no tiene mucho sentido. Sé que ha creado grandes discusiones y seguirá haciéndolo hasta que cada una consiga encontrar su posición más acertada en el mundo de la obra gráfica. Es como la aparición de la fotografía junto a la pintura. Desde luego poner al mismo nivel cosas tan diferentes es un poco, quizás injusto para aquellos que realizamos el trabajo más artesanal de la estampación. Sin embargo con ello no quiero decir que no tenga su cabida, y como artista he introducido aplicaciones de estampa digital sobre litografías estampadas con el método tradicional, ya que es una herramienta más de creación. Como ya dije, es un tema que aun dará mucho de que hablar y que ya ha ido tomando lugar aunque a algunos románticos, que aun seguimos estampando a mano, nos pese.

ALFARA STUDIO

dirección
Dulce Pérez
fundación 2009
domicilio
s/n 37114 Encina de San Silvestre
Salamanca

tel 985271863 // 672362832
mail alfaragrafica@gmail.com
url www.alfarastudio.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

ALfaRa StuDio es un proyecto de iniciativa íntegramente privada, impulsado por Alfonso Santos y Dulce Pérez —propietarios de la galería ovetense Sala alfaRa[9]—. El Centro aLfaRa StuDio se inauguró en mayo de 2009, en el campo salmantino, como un espacio dedicado a la producción artística, con el fin de conformar con el tiempo, una colección de arte gráfico contemporáneo, que mediante la exposición de las obras, sirva para promocionar a los jóvenes creadores que trabajan y residen en el mismo.

Descripción del taller

La residencia taller está emplazada en la pequeña localidad de Encina de San Silvestre (a 40 km kilómetros de Salamanca), en una gran finca campestre, que configura un entorno muy propicio para la creación artística y la convivencia entre los creadores residentes que durante unos días intercambian experiencias y métodos de trabajo en un ambiente rural[10].

ALfaRa StuDio dispone de dos talleres, de unos 100 m^2 y 40 m^2 de superficie respectivamente, que cuentan con instalaciones para los procesos de grabado calcográfico, grabado en relieve, y litografía. En cuanto a maquinaria, disponen de dos tórculos, una prensa litográfica, dos campanas extractoras, resinadora, *calientaplanchas*, gubias manuales y eléctricas, puntas secas y distintas herramientas de grabado, además de los mordientes y tintas necesarias que también están a disposición de los residentes.

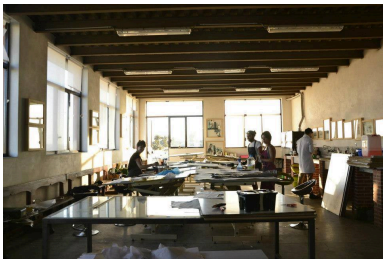
Alojamiento

Las residencias artísticas de aLfaRa, comprenden también el alojamiento, para lo que disponen de habitaciones dobles con baño, una cocina y comedor comunes con menaje, terrazas y piscina. Recientemente, el Centro ha ampliado sus instalaciones con un nuevo edificio que cuenta con cuatro apartamentos individuales y sus correspondientes estudios, pensados para artistas que necesitan más individualidad a la hora de desarrollar su trabajo.

9 La galería y librería Alfara se fundó en Oviedo en 2006, y sigue siendo hasta hoy, único espacio expositivo en la ciudad, dedicado de forma exclusiva al arte gráfico.

10 Información obtenida a partir de la comunicación personal con Dulce Pérez; directora del proyecto el 2 de julio de 2015.





Funcionamiento

ALfaRa StuDio concede residencias quincenales o semanales que incluyen gratuitamente el uso de las instalaciones y la residencia, mientras que la manutención, el papel y las planchas corren por cuenta de los residentes. El centro no posee maestro de taller, razón por la que los residentes deben estar capacitados para trabajar solos, respetando y cuidando las instalaciones, con el fin de mantener los talleres en perfectas condiciones.

La única condición que se pide a los artistas, es que al concluir su estancia, cedan al centro parte de su trabajo que pasa a formar parte de la colección de los propietarios, quienes establecen el compromiso de exhibirlas en diferentes espacios.

Proceso de selección de artistas

La selección de los residentes se hace en función de su trayectoria y del interés del proyecto de trabajo que deben presentar para solicitar la beca. Los principales criterios de selección se basan en la madurez artística y en el potencial creativo de los solicitantes, así como en las referencias favorables de sus maestros.

Entre los artistas que han trabajado como residentes podemos encontrar desde artistas noveles hasta profesionales docentes o artistas de trayectoria media.

Actividades paralelas y colaboraciones

Durante los primeros años, el taller impartió cursos formativos estivales con el fin de darse a conocer. Para ello, contó con artistas e impresores como el catedrático de grabado de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, José Fuentes; el director del taller Gravura, Paco Aguilar; el maestro de taller de la Escuela nº 10 de Madrid, Juan Pablo Villalpando, o el profesor de la Escuela de Arte de Oviedo, Josán López de Pariza.

Otra de las tareas que acomete el centro, es la exposición de los proyectos desarrollados cada temporada en la residencia. Éstas tienen lugar en la Diputación de Salamanca, (institución que colabora en la elaboración de un catálogo, que sirve para promocionar a los artistas), y en la galería Sala aLfaRa situada en Oviedo, en la planta baja de la librería. Este último espacio programa exposiciones de obra gráfica que varían mensualmente, casi siempre dedicadas a la obra de dos artistas.

Desde 2010, aLfaRa StuDio colabora con el CIEC de Betanzos en un proyecto expositivo (durante la primera quincena de septiembre), en el que participan artistas de ambos centros, en la realización de una carpeta de doce estampas de las cuales cada uno, se quedan con un ejemplar que sirve para la exposición que se celebra cada enero, simultáneamente en la Sala alfaRa de Oviedo y en las instalaciones del CIEC en Betanzos.

Pese a la falta de apoyo institucional y su joven trayectoria, este proyecto está consolidándose, gracias al esfuerzo de sus promotores, como la única iniciativa privada en nuestro país, que actualmente ofrece residencias artísticas, que incluyen alojamiento, en el ámbito gráfico.

ALFONSO CRUJERA

dirección
Alfonso Crujera
Fundación 2002

domicilio
San Felipe nº 90
35414 Santa María de Guía (Gran Canaria)

tel 928556329
mail electro@crujera.com
url www.es.crujera.com/

servicios

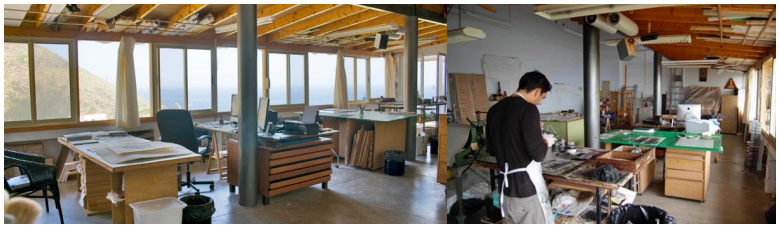
Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional*
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

* Electrolítico





Alfonso Crujera (1951) es uno de los principales introductores del grabado electrolítico en España, y cuenta con una notable trayectoria en la divulgación y formación de este procedimiento, en distintos talleres.
Crujera ofrece además, cursos y residencias en su propio taller, situado en la población de San Felipe en Gran Canaria.

Cursos

Los cursos impartidos por Alfonso Crujera ofrecen formación en grabado *no tóxico,* que introducen a los alumnos en las técnicas alternativas a los mordientes tradicionales, basadas en el procedimiento de grabado electrolítico. Además enseñan a montar e instalar una unidad de grabado electrolítico, para que los alumnos puedan llevarlo a cabo en sus propios talleres

Alojamiento

La residencia está situada en una antigua granja restaurada, muy cerca del mar. Ésta, proporciona al artista un apartamento privado, con dormitorio, cocina, baño, biblioteca, y conexión wifi.

Descripción del taller

El taller se caracteriza por estar libre de emisiones tóxicas y por ser respetuoso con el medio ambiente. Cuenta con una superficie de 70 m^2 con luz natural, y posee todo el equipo necesario para el grabado electrolítico, una prensa calcográfica, mesas de trabajo, barnices acrílicos, limpiadores vegetales, etc.

ANTONIO GAYO

dirección
Antonio Gayo
fundación 1991
domicilio
Cabeza 15, 3º dcha.
28012 Madrid

tel 91 4681070 // 639184089
mail taller@antoniogayo.com
url www.antoniogayo.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

Antonio Gayo (1957) se inició en la litografía trabajando como ayudante del artista y estampador Don Herbert, durante siete años (en el mismo taller donde ahora trabaja)[11] . Desde 1991, Gayo dirige su taller, donde compagina la realización de obra gráfica por encargo y en colaboración con artistas, con la edición.

Descripción del taller

El taller está situado en un edificio del siglo XVIII, en la calle Cabeza del centro de Madrid. Se trata de un espacio diáfano y amplio, que cuenta con una sala luminosa de dibujo, contigua al área de estampación, con prensas, y al almacén de tintas y papel; el área de graneado de piedras; el área central para el secado y el almacenamiento de estampas en planeras; y la oficina con equipo informático e impresoras.

Técnicas: está especializado en litografía en piedra y en plancha. Cuenta con unas ochenta piedras litográficas, trabaja sobre todo tipo de papeles y utiliza tintas litográficas americanas. Además, ofrece impresión digital a alta resolución.

Maquinaria: cuenta con una prensa litográfica alemana Krause, de 150 años de antigüedad, y medidas de 63 x 90 cm; una prensa litográfica eléctrica americana Katach, de 120 x 85 cm; e impresora Epson Ultrachrome K3.

Metodología de trabajo

Normalmente es el artista quien acude al taller y trabaja allí sobre las matrices, aunque en algunos casos, se envían las planchas e incluso las piedras a estudios particulares.

Trabajadores: en el taller trabaja Antonio Gayo, y eventualmente cuenta con una ayudante en la labor de estampación[12].

Clientes: Antonio Gayo ha estampado obra de artistas como Bonifacio, Luis Gordillo, Carmen Laffón, Jan Hendrix, José Hernández Pijuan, entre otros muchos. Trabaja

11 Tras haber trabajado en el taller del Grupo Quince, Don Herbert fundó su propio taller junto a Marcedes Goez en la calle Cabeza de Madrid; H&H. En 1990, Herberth se mudó a San Sebastián, dejando el taller en manos de su ayudante Antonio Gayo.

12 Información obtenida a través de comunicación personal con el litógrafo en su taller en Madrid, el 23 de abril de 2009.



S/T Nº 12. 1996 Litografía. 56 x 76 cm. Papel BFK Rives. Luis Gordillo. Edición: 30 ejemplares. Editada por Taller Antonio Gayo.

para galerías editoras, como La Caja Negra y Estiarte, e instituciones como CajaMadrid, Amigos del Museo del Prado y Fundaciones como Juan March.

Cursos formativos

Antonio Gayo imparte cursos profesionales de litografía sobre piedra, en su taller y en otros centros externos como la Fundación CIEC de Betanzos, la Fundación Pilar i Joan Miró, Arteleku, la Escuela de Arte de Oviedo, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, o la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

El taller ha acogido durante varios años a alumnos en prácticas procedentes del Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación de la Escuela de Arte nº 10 de Madrid.

Venta y edición de obra gráfica

Antonio Gayo es también editor y ha producido ediciones de litografías en formato de serie, de artistas como Carmen Laffón, Gordillo, Bonifacio, Alfredo Alcaín o Navarro Baldeweg.

Las tiradas de sus ediciones no superan los 30 ejemplares.

Participación en ferias: el taller ha participado en ferias como ESTAMPA.





Imágenes del área de estampación del taller de Antonio Gayo.

ARMANDO SILVESTRE TALLER DE SERIGRAFÍA

dirección
Armando Silvestre
fundación 1976
domicilio
Carolina Alvarez 5
46023 Valencia

tel 96 330 80 29
mail armando@armando silvestre.com
url www.armandosilvestre.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Tras su paso por el taller Ibero-Suiza de Valencia, Armando Silvestre fundó su propio taller en 1976; primero en la calle Sornis de Valencia, y después, en 1986, en su ubicación actual en la calle Carolina Álvarez.

El taller está especializado en serigrafía artística e impresión digital. También estampa serigrafía industrial para trabajos muy específicos que requieren tintas especiales. Entre sus clientes en este ámbito, se encuentran empresas como Consum, Bancaja, DKV, Universidad Politécnica de Valencia, Surgival, y muchos otros.

Clientes

Silvestre ha producido obra gráfica trabajando para galerías como Punto, Temps, o Juana de Aizpuru, y para artistas como Equipo Crónica, J. A.Toledo, Michavila, Guerrero, Gordillo, Barjola, Yturralde, Eusebio Sempere o Cillero, entre otros.

ARTE GRAPHOS

dirección
Chris van Hove y Javier Belmonte
fundación 1996

domicilio
Temístocles Díaz Llanos 2
38420 San Juan de la Rambla
(Tenerife)

tel 696107756
mail chris.vanhove@yahoo.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Imágenes: Vistas del taller Arte Graphos cedidas por los propietarios.

El taller Arte Graphos se fundó en 1996, por los artistas Chris van Hove y Javier Belmonte en la localidad tinerfeña de San Juan de la Rambla, como un completo taller-editora y galería, especializado en litografía, grabado calcográfico, grabado en relieve y serigrafía.
Arte Graphos sufrió un cambio de estructura, a partir de la desaparición del edificio donde se encontraba, y actualmente permanece en activo, aunque dividido en dos sedes separadas (ambas en la misma localidad): una enfocada al proceso litográfico, dirigida por Hove; y otra al grabado calcográfico, a cargo de Belmonte[13].

13 Información obtenida a partir de comunicación personal con el artista-litógrafo Chris van Hove, el 1 de Octubre de 2015.

ARTELEKU

dirección Xabier Gantzarain
fundación 1987
domicilio
Kristobaldegi 14, Loiola Auzoa
20014 San Sebastián

tel 943 41 53 88
mail info@arteleku.net
url www.arteleku.net/es

horario
L.-V. 9:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria[14]

Arteleku, abrió sus puertas en 1987 en un edificio recuperado de un antiguo almacén de suministro eléctrico en el barrio de Loiola, en San Sebastián, como un centro dependiente de la Diputación Foral de Guipúzcoa, Institución que ha sido durante casi tres décadas, única financiadora del proyecto.
El Centro ha impulsado proyectos creativos que abarcan múltiples ámbitos artísticos, como las artes plásticas, el cine o el arte escénico, dirigidos a artistas, profesionales y ciudadanos interesados en la cultura contemporánea.
Las líneas de actuación de Arteleku se canalizan a través de la formación, la investigación, la producción y la exposición de los proyectos realizados en sus instalaciones. Para ello, el centro cuenta con un completo fondo de documentación especializado en arte contemporáneo, salas multimedia, espacios de cesión temporal y talleres de producción artística.

Funcionamiento

Dentro de los talleres de producción tienen un lugar relevante, los talleres de creación gráfica, que han venido programando continuos seminarios de serigrafía y litografía, dirigidos por técnicos especializados como el destacado Don Herbert a cargo del taller de litografía, y Nerea López, del de Serigrafía. Además, se han ofertado numerosos cursos de carácter monográfico, impartidos por técnicos como Pepe Albacete, Nerea López, Herbert o Iñaki Rifaterra, entre otros.
Arteleku, abre la posibilidad a la utilización libre de los talleres de gráfica, solicitando como requisitos; la presentación de un proyecto artístico, poseer conocimientos básicos en los procesos de estampación, y trabajar en las primeras sesiones de trabajo, junto al maestro de taller. El taller aporta la maquinaria necesaria así como los productos básicos a excepción de las tintas y los soportes a estampar, siendo

14 La trayectoria de este emblemático taller, concluye durante el año 2014.

obligatorio facilitar documentación gráfica de las obras realizadas, para conformar una memoria de los proyectos desarrollados en el centro[15].

Descripción de los talleres

El taller de litografía dispone de un espacio de 57 m^2 que cuentan con la siguiente maquinaria y características: una prensa litográfica «Peter Van Ginkel», con seis cuchillas de nylon, tres mesas auxiliares para la estampación, mesa para papel, cuatro rodillos litográficos (de 40 cm) y su respectivo mueble, estanterías, herramienta de mano: pistola de calor, secadores, y pila de lavado con termo de 50 litros, así como otros materiales de litografía.

El taller de serigrafía se compone de una superficie de 75 m^2 y dispone de los siguientes elementos: insoladora de fluorescentes ultravioletas con cajonera para secar pantallas (en la parte inferior), alimentación trifásica de 400V, mesa de luz con cajonera metálica para papel, dos mesas grandes de para dibujar y trabajar, mesa de estampación con reclaje a palanca, cinco mesas de madera inclinadas con brazos para sujetar pantallas, y mesa auxiliar con ruedas para papel y tintas.

La zona de lavado consta de: una pila de revelado (1,70 x 0,60 m) y pila de lavado (2,05 x 0,45 m), un compresor de agua para la limpieza de pantallas, mesa de cristal para preparación de tintas, estanterías de metal con puertas de cristal para guardar tintas y fungibles, dos *racks* de secado, horno de alta cocción, equipo informático con ordenador e impresora, pantallas de aluminio, herramientas de mano: racletas de metal y madera, raederas de acero inoxidable, pistolas de aire caliente, y pila con termo eléctrico de 50 litros. Además dispone de tintas, colas, disolventes, emulsión y otros materiales fungibles.

Ambos talleres cuentan con renovación de aire mediante; un extractor, un ventilador, dos laterales de tubería y cajón de filtrado.

15 En Mayo de 2014, el centro Arteleku ha estrenado sede en el convento de Santa Teresa, situado en el Casco Viejo de San Sebastián. El nuevo espacio cuenta con una superficie de 1.800 m2, distribuidos en varias alturas y edificios. Una arquitectura compleja que dibuja, un patio interior, un claustro y multitud de salas, además de un espacio multiusos para las actividades abiertas al público. La complejidad de la nueva sede ha sido motivo de que la Diputación apostase por trasladar los talleres de Serigrafía y Litografía, a la Escuela de Arte de Deba (perteneciente también a la Diputación Provincial de Guipúzcoa). Para más información, véase CHÁVARRI, Inés P. «Arteleku se despide de su sede bajo la sombra de los años dorados» En: *El País*. San Sebastián 11/05/2014. [En línea][Fecha de Consulta: 24/09/2014] Disponible en: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/05/11/paisvasco/1399827372_139175.html>

ARTEMITJANS



dirección
Mercedes Balaguer
fundación 2007
domicilio
Gobernador Viejo, 34
46003 Valencia

tel 630534791
mail mailartemitjans@yahoo.es
url
artemitjansgrabado.blogspot.com
www.actiweb.es/artemitjans/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ARTERIA GRÁFICA

dirección
Sandra F. Sarasola y Jesús Herrero
fundación 2001
domicilio
Miguel Servet 13 Bajo 3
28012 Madrid

tel 91 539 90 36
mail arteriagrafica@yahoo.es
url www.arteriagrafica.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Tras su experiencia como colaboradores técnicos de estampación en el Taller de Oscar Manesi, los artistas e impresores Sandra F. Sarasola —formada como grabadora en la Escuela de Arte de Oviedo— y Jesús Herrero —formado en Bellas Artes en Madrid— fundaron en 2001 en Madrid, el taller Arteria Gráfica.

Servicios
El taller combina la producción y estampación profesional de obra gráfica para artistas, galeristas y editores; con las ediciones propias, la formación, y la exhibición de obra gráfica contemporánea.

Descripción del taller
Las instalaciones del taller cuentan con un espacio de 100 m^2 y están dotadas de: área de estampación, cabina de ácidos, patio para realizar trabajos al aire libre, biblioteca y equipo informático.
Técnicas: el taller está especializado en serigrafía y grabado calcográfico (fotograbado y transferencias).
Maquinaria:
- 3 tórculos (de 240 x 140, 120 x 80 y 100 x 60 cm);
- 1 insoladora;
- 1 mesa de serigrafía de 100 x 70 cm;
- equipo informático.

Formatos máximos de impresión: 200 x 100 cm.

Metodología de trabajo: El artista puede realizar en el taller, el trabajo técnico con asesoramiento, o traer las matrices para ser estampadas en el mismo.
Trabajadores: Sandra F. Sarasola y Jesús Herrero
Clientes: Los principales clientes son empresas comerciales, galerías especializadas en arte gráfico, fundaciones, ONGs, artistas y diseñadores.

Venta y edición de obra gráfica
El taller ofrece la posibilidad de adquirir obra gráfica, mediante las suscripciones a «Arteria Plateada» y «Arteria Transparente». Entre los autores editados por el taller figuran; Elena Rivero, Elena Blasco, Lidia Benavides, Fernanda Álvarez y Tere Recarens, entre otros.
Las ediciones del taller son estampas realizadas en calcografía o serigrafía y constan de 50 ejemplares firmados y numerados por el artista.



Promoción de las ediciones: El taller promociona las ediciones a través de internet, fiestas y ferias de arte como Masquelibros[16].

Cursos formativos

Cuentan con un programa de cursos monográficos de grabado, papel artesanal, serigrafía textil y serigrafía cerámica entre otros. En octubre de 2009, Arteria Gráfica amplió sus instalaciones de Lavapiés, a otros espacios: La Lavandería, El Patio y La Portería, donde Sarasola y Herrero imparten clases, alquilan el espacio y organizan exposiciones.

Entrevista a Sandra F. Sarasola y Jesús Herrero[17].

¿Qué opinión tienen de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Es un momento mágico e íntimo, en el que el artista se abre a nosotros, mientras nosotros nos impregnamos de su obra, sus colores y asimilamos sus conceptos.

¿Qué piensan de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Vamos a responder solamente la parte concerniente a la obra gráfica en España, que gracias al empeño de las Escuelas de Arte y Facultades de Bellas Artes y a las buenas instalaciones de las mismas, así como de la aparición de multitud de cursos de grabado tanto durante el año lectivo, en talleres privados o intensivos de verano, organizados por instituciones públicas o asociaciones, gracias al aumento de concursos de Obra Gráfica y a la labor de difusión llevada a cabo por la Biblioteca Nacional y la Calcografía Nacional, sin olvidarnos de la feria especializada en obra gráfica: Estampa, a la creación de nuevos talleres de estampación profesional (fruto de las Escuelas de Arte y Facultades) y a la mayor facilidad para viajar e intercambiar ideas con grabadores de otros países; la obra gráfica está en muy buen momento a nivel creativo, productivo y de divulgación. A nivel comercial se ve obligada a fluctuar como el resto de productos y a plegarse a las circunstancias económicas de cada momento.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Concebimos la obra gráfica, como técnica de expresión además de como método de reproducción, por tanto, cualquier sistema que se adapte a «tu obra» y que potencie lo que estas contando «en ella» me parece bien, tanto las técnicas tradicionales como las últimas tecnologías.

---

16 Cabe destacar que Sarasola y Herrero fundaron junto a Raquel de Prada, en 2012, la feria Masquelibros especializada en libros de artista.

17 Realizada a través de correo electrónico el 8 de Junio de 2010.

ASOCIACIÓN DE GRABADORES DE VALLADOLID

fundación 2012
domicilio
Vegafría, 2
47013 Valladolid

tel 634563324
mail acgrabado@gmail.como
url acgrabado.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

AUGATINTA

dirección Isabel Somoza García
fundación 1998
domicilio
Rúa Pontevedra, 10 bajo
27004 Lugo

tel 982 240 281
mail augatinta@augatinta.com
url www.augatinta.com

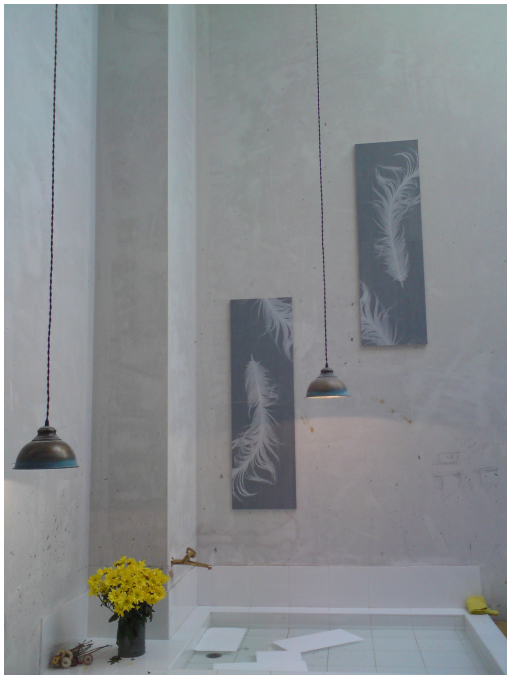
horario
L.-V. 11:00 - 14:00 h
17:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Augatinta es un espacio dedicado al grabado que abrió sus puertas en 1998 en la ciudad de Lugo. Tal y como explicaba Somoza, el taller:

> *...no fue ideado tan sólo como galería, ya que nos parece tan importante como la obra resultante: el aprendizaje de la técnica, la adecuación de soporte e imagen, el diálogo entre creadores y la investigación e interacción con otras disciplinas. Durante estos diez años han pasado por nuestro taller los más prestigiosos artistas, tanto nacionales como internacionales para hacernos partícipes de sus métodos e innovaciones. Año tras año hemos aprendido, además de mucha técnica, a no perder la ilusión por la creación personal... y la satisfacción que esto produce, no hay talonario que la pague.*[18]

Servicios

El taller ofrece además de edición de obra gráfica, asesoramiento técnico, venta de material, cursos formativos, y galería expositiva de 12 m lineales. Alquiler de instalaciones: a partir de 5 € / hora.

Descripción del taller

En sus 222 m^2 se distribuyen; la tienda de material, la biblioteca especializada, el espacio expositivo, el almacén, el laboratorio de fotografía y el taller de grabado.
Técnicas: Trabajan con todas las técnicas calcográficas, xilografía y fotograbado y serigrafía y están especializados en técnicas de grabado no tóxico (con barnices acrílicos, fotograbado con fotopolímero *no tóxico*, esmaltografía, etc.).
Trabajadores: 2 técnicos.
Maquinaria: 2 tórculos de 120 x 80 y 120 x 180 cm.
Formatos máximos de impresión: 120 x 160 cm (con posibilidad de estampación «en rollos»).

18 Fragmento de entrevista realizada a Isabel Somoza el 5 de Octubre de 2009, a través de correo electrónico.

Clientes: Artistas interesados en editar, galerías, instituciones (raras veces) como la Xunta y Museos.

Venta y edición de Obra Gráfica
Además de estampar ediciones por encargo, el taller vende obra gráfica de artistas a los que edita como Graciela Buratti, Yolanda Carbajales, Xavier de Sousa, Anne Heyvaert y la propia Isabel Somoza, entre otros.
Participación en ferias: Augatinta ha participado en la Feria de ESTAMPA durante más de diez años.
Exposiciones: En la galería del taller, han expuesto artistas como Anne Heyvaert, Ming Yi Chou, Xavier de Sousa, Meng Yao Pan, Sara Lamas o Baldo Ramos.

Cursos formativos
El taller ofrece cursos especializados en grabado *no tóxico*, que tienen lugar un sábado de cada mes, con una duración de 4 horas, en horario de 10 a 14 horas (el coste con el material incluido es de 30 euros).
También se organizan cursos monográficos de fin de semana, impartidos por artistas especializados en cada técnica y destinados a profesionales del grabado.

Fragmento de la entrevista a Isabel Somoza[19].
¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?
Es imprescindible conocer personalmente al creador de la plancha para conseguir un resultado acorde con la idea original. En muchos casos, el conocimiento de la técnica de estampación enriquece la obra, tal y como fue concebida en un principio. En otros casos es necesario rehacer la matriz para conseguir el resultado esperado. En general, hay un desconocimiento de las técnicas de grabado y estampación por parte del artista, lo que convierte estos encuentros artista-editor, en unas pequeñas conversaciones maestras sobre las técnicas gráficas.
¿Qué opinión le merece la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?
Sigue siendo la gran desconocida. Al ignorar el proceso de creación, la puesta en el mercado casi siempre está por debajo de otro tipo de obra original, como la pintura o la escultura.
El mal uso que de ella hacen algunos, incrementa el hecho de que la vean como una obra editable hasta la saciedad y no como una obra original (con las peculiaridades y calidades que no da ninguna otra)
¿Qué piensa de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?
Que son dos cosas que no tienen nada que ver, que se complementan perfectamente y que no se deben nunca de confundir.

19 Realizada a través de correo electrónico el 5 de Octubre de 2009.

BENVENISTE CP&P

dirección
Dan Benveniste y Margarita González
fundación 1993
domicilio
Nicolás Morales 37
28018 Madrid

tel 91 4718305 // 91 4713083
mail info@benveniste.com
url www.benveniste.com

horario
L.-V. 09:00 - 17:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria y servicios

La historia del taller Benveniste CP&P (Benveniste Contemporary Publishing and Printmaking) se remonta a los inicios como aprendiz de grabador, de su fundador, el danés Dan Albert Benveniste (1966), en el taller de Niels Borch Jensen, en Copenhague. Durante este periodo (entre 1981 y 1986), Benveniste colaboró con importantes artistas como Jim Dine, Keith Haring, A. R. Penck, Jörg Immendorf y Per Kirrkeby, entre otros. Entre 1986 y 1987, el impresor recorrió Europa, Brasil, e Israel, trabajando en este último país, en el Burston Graphic Centre, bajo la supervisión de Nehama Hillman. Tras una estancia en Nueva York, Benveniste se estableció en 1991, en Madrid, donde trabajó junto al impresor José Luis Fajardo en el taller de grabado EEGEE-3; fundando al mismo tiempo, *Ediciones Benveniste*, en el que fuera estudio de Don Herbert.

El proyecto del impresor, culminó en 2007, con el emplazamiento definitivo del taller en el centro de Madrid; y con la apertura, junto a Margarita González, de la galería Benveniste Contemporary Gallery, donde se expone la obra estampada y editada por el taller. Desde su etapa más temprana, el taller ha asumido el ejercicio de producción de obra gráfica, en el que distinguen por un lado, las ediciones de obras por encargo para otros editores, instituciones o artistas, y por otro lado, las ediciones propias del taller, para las que invitan a artistas de todo el mundo con un lenguaje plástico afín al discurso y sensibilidad de los editores.

Equipo de trabajo

Benveniste cuenta con un equipo de técnicos profesionales formados como estampadores que trabajan regularmente en el taller y bajo su supervisión directa, llevando a cabo la estampación de planchas realizadas por los artistas que trabajan en el taller. La dirección de la galería es responsabilidad de Margarita González, y para la gestión de la galería y el taller cuentan con una o dos personas (dependiendo de los distintos periodos).

Instalaciones

Benvensite Contemporary, cuenta con dos instalaciones principales: el taller y la galería. Hasta 2012, la galería había sido un espacio autónomo en el centro de Madrid, pero a partir de esa fecha se trasladó al mismo edificio que ocupa el taller, ampliando el espacio dedicado a las exposiciones y facilitando el trabajo con los artistas[20].

20 Información obtenida a partir de comunicación personal con la editora Margarita González el 23 de Julio de 2015.



Sicoeco. 2008. Abraham Lacalle. Xilografia. Edición de 7 ejemplares. 160 x 120 cm.

Actualmente el taller ocupa la primera planta con todas las instalaciones técnicas y oficinas, mientras que la galería, con sala de exposiciones y almacén, se ubica en la segunda planta. Ambos niveles están comunicados por montacargas y escaleras. Los talleres ocupan una superficie de 1000 m^2 repartidos en distintas zonas, destinadas a la preparación de planchas, la estampación, la oficina y el almacén; espacios que permiten trabajar a los artistas con todo tipo de técnicas de grabado calcográfico y relieve.

Procesos

A nivel procesual sus ediciones se caracterizan por la excelencia técnica y por la capacidad de alcanzar grandes formatos; tal y como apunta Margarita González: *creemos tener la prensa calcográfica que permite la estampación de las planchas de cobre más grandes del mundo: de 120 x 250 cm de plancha y 150 x 300 cm de tamaño de papel.*[21] Otra de sus señas de identidad, es la variedad de técnicas que abordan: todos los procedimientos tradicionales de calcografía; técnicas de mordida directa; monotipos directos o sobre plancha grabada; xilografía; y fotograbado (en blanco y negro y cuatricromía) sobre planchas de polímero hasta un formato máximo de 80 x 100 cm, especializándose en procedimientos gráficos específicamente creados para cada uno de los proyectos, para adaptarse así a las necesidades del artista.

Formatos máximos de impresión

Formato máximo de plancha: 125 x 250 cm.

Formato máximo de papel: 150 x 280 cm.

Metodología de trabajo

Son expertos en procedimientos gráficos específicamente creados para cada uno de los proyectos, adaptando las necesidades del artista para llegar al resultado deseado, investigando y creando nuevos procesos técnicos si fuera necesario.

En lo que respecta a la opinión sobre la colaboración entre artista y técnico impresor, opinan:

> *Parte del éxito de un taller reside en la complicidad entre ambos. En nuestro caso no buscamos artistas que necesariamente dominen las técnicas gráficas, por lo que la complicidad entre el artista y el técnico es fundamental. El técnico debe entender qué necesita el artista y el artista debe confiar en la capacidad y los consejos del técnico*[22].

Ediciones

Entre los artistas que Benveniste edita, se hallan unos muy consagrados a nivel internacional y otros jóvenes o *mid career* que entienden la producción gráfica como la oportunidad de desarrollar su trabajo plástico.Tal y como nos cuenta Margarita González, su interés editorial reside: *en aquellos artistas que se expresan en diversos lenguajes contemporáneos pero que entienden su producción como una reflexión*

21 *Ibídem.*

22 *Ibídem.*



Horse Frame I. 2010. Troels Wörsel. Xilografía. 4 Planchas de madera (150 x 120 cm) / Papel Somerset 410 gr.
Edición: 7 ejemplares.

crítica del contexto en el que se desarrollan[23]. En lo referente a las normas de editar, Benveniste matiza que el taller trata de buscar la calidad técnica en todo el proceso, y subraya que uno de sus principios básicos es el de: *no sustituir nunca la mano del artista, y ser muy escrupulosos en la identificación y venta de las ediciones.*[24]
Las tiradas de las ediciones propias (del taller) son muy cortas, emulando a las de fotografía. Éstas suelen oscilar entre los tres y los 9 ejemplares más el H/C, BAT y EA. Mientras que en las ediciones que realizan por encargo, se edita según lo contratado por el editor de cada proyecto.

Venta y edición de Obra Gráfica

La galería Benveniste CP&P actúa como espacio de promoción del taller, ya que exhibe exclusivamente obras de los artistas editados por éste. Desde 2007, ha programado más de treinta exposiciones con obras de artistas como Cristina Iglesias, Pat Andrea, Abraham Lacalle, Miki Leal, Jacobo Castellano, Federico Guzmán y extranjeros como Rita Mcbride, Diango Hernández, Troels Wörsel, Alison Wilding y Ann-Sofi Sidén, entre muchos otros.
La promoción de las ediciones se completa a través de un proyecto de venta por suscripción «The Print Subscribers Club», en el que establecen la extensión de la edición según el número de suscriptores activos en el momento de la edición (limitado a cien). Cada seis meses el taller invita a un artista para producir tres obras originales (en formato 38 x 32 cm). Existen dos tipos de suscripción que dan la posibilidad de adquirir algunas de las obra producidas, durante un mínimo de dos años.
Límites de tiradas: Las ediciones no superan los cien ejemplares.

Participación en ferias

Benveniste está presente en ferias nacionales como, Arte Madrid, ESTAMPA, Masquelibros, Valencia Art, ARCO, PHotoEspaña, e internacionales como La Maison Rouge (París), MiArt (Milán), Multiplied Christies (Londres) o The Tunnel Editions Editions/Artists' Books Fair (EAB) en Nueva York.

Clientes

La mayoría de sus clientes son particulares e instituciones internacionales como el Aarhus Kustmuseum (Aarhus), Den Kgl. Kobberstiksamling (Copenhague), Kunsthalle (Hamburgo), Deutsche Bank A. G. (Frankfurt); Tate Collection y The Henry Moore Foundation (Londres); The Whitney Museum of American Art y el MOMA (Nueva York); y The National Gallery of South Australia, entre otros. En cuanto a instituciones nacionales, Benveniste ha trabajado para Banco de España, Caja Granada, Colección DKV (Valencia), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, The Phillips Morris Collection, y otros.

23 *Ibídem.*

24 *Ibídem.*

BUNKERTYPE

dirección
Jesús Morentin
fundación 2009
domicilio
Hurtado 27 [bis] bajos
08022 Barcelona

url www.bunkertype.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

Jesús Morentin proviene de una familia de impresores y se formó como diseñador gráfico en la Escuela de Arte Llotja y en la Escola Superior de Disseny ESDI, de Barcelona. En 2009, abrió el taller BunkerType, con el objeto de iniciar un proyecto de investigación y experimentación personal, recuperando al mismo tiempo los antiguos métodos de impresión, basados en procesos íntegramente manuales usando tipografías de plomo y madera.

Instalaciones

BunkerTupe está situado en el sótano de la casa de Morentin, y dispone de varias mesas, y estanterías, chibaletes, y múltiples herramientas de tipografía, como componedores, espacios, tipómetros, etc. Además cuenta con los siguientes medios y maquinaria:

- 16 familias completas de madera, y unas 60 de plomo, que incluyen varias catalanas como la de Joan Trochut, y la tipografía *llerda* de Enric Crous Vidal;
- dos chibaletes;
- una máquina Boston manual de plato de la década de los años treinta;
- dos *sacapruebas*;
- una Korrex Hannover de 1964;
- una prensa vertical de percusión;
- equipo informático.

Cursos

Morentin cuenta con una experiencia de más de quince años como docente en las Escuelas Superiores de Diseño de Sabadell; y Elisava, de Barcelona. Además ofrece cursos en su taller, un sábado al mes de 10 a 14 horas.

CARBORUNDO

dirección
Carmen Herrero y Paulino Santos
fundación 1988
domicilio
Arganda nº 7
28005 Madrid

tel 690 870 027
mail carborundo@hotmail.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Carborundo se creó en 1988 en Madrid, por Carmen Herrero y Paulino Santos; ambos, formados como Técnicos en Grabado y Técnicas de Estampación en la Escuela de Arte nº 10 de Madrid.
Carborundo se fundó *con: un criterio claro sobre el oficio y muy interesados siempre en evolucionar con los tiempos y los medios*[25].

Descripción del taller

El taller cuenta con 90 m^2 distribuidos en un área de estampación con tórculo y mesas de entintado; un área de resinado y aerógrafo; un área de procesado con pilas de mordida y lavado; y un área de secado, prensado y almacenamiento de estampas en planeras, dedicada también a la impresión digital.
Técnicas: Carborundo está especializado en grabado calcográfico, grabado en relieve, litografía en planchas de aluminio y estampación digital, además son especialistas en técnicas directas en polivinilos.
Maquinaria: tórculo de 80 x 200 cm, resinadora y equipo para aguatinta con aerógrafo y plóter.
Formatos máximos de impresión: 200 x 80 cm.

Clientes: han trabajado para artistas como: Laseiro, Novoa, Concha García, para galerías como Estiarte y A-cuadros, instituciones como el Ayuntamiento de Madrid y empresas privadas como Mapfre.
Ferias: participan en ESTAMPA y en ARCO en calidad de artistas.

Trabajadores: Actualmente trabajan Carmen Herrero y Paulino Santos pero a lo largo de los años, han ido incorporando a estampadores con una formación técnica específica para trabajos puntuales (desde estampadores de la Calcografía Nacional a diseñadores gráficos).

25 Comunicación personal con la artista impresora el 6 de abril de 2010.

CASA DE VELÁZQUEZ

dirección
Michel Bertrand
fundación 1928
domicilio
Paul Guinard 3 Ciudad Universitaria
28040 Madrid

tel 914551580
url www.casadevelazquez.org

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

La Casa de Velázquez es una institución francesa inaugurada en Madrid, en 1928. Sus orígenes se deben a la creación en 1909, de una Escuela de Estudios Superiores Hispánicos por parte de la Universidad de Burdeos, destinada a acoger a artistas e investigadores cuyos trabajos estuviesen relacionados con la Península Ibérica. El proyecto contó con el apoyo del Rey Alfonso XII que cedió a la Institución un solar, situado en la Ciudad Universitaria de Madrid, con el fin de que construyera una residencia que alojara a los artistas franceses.
Desde la primera promoción artística, que acogió a cuatro artistas pintores y un arquitecto, y la posterior exposición de sus trabajos en la Casa, en 1929, han ido sucediéndose más de ochenta promociones en las que siempre han participado artistas españoles.
Actualmente, la Casa de Velázquez continúa siendo un centro de investigación y de producción, que acoge cada año a unos treinta y cinco artistas en residencia, en un espacio de convivencia de trabajo, para llevar a cabo proyectos de creación artística contemporánea, y estudios de investigación científica con proyección internacional.

Funcionamiento

La institución dota de becas mensuales a estudiantes, jóvenes artistas, e investigadores, franceses y extranjeros cuyos trabajos requieran una estancia en España, especializados en las siguientes disciplinas: arquitectura, artes plásticas, cine fotografía, vídeo-arte, y composición musical.
Los artistas becados reciben un asignación mensual de 750 € (con alojamiento incluido[26]), que les da derecho a disfrutar de las instalaciones del Centro, disponiendo de forma gratuita, de un taller personal para desarrollar su trabajo. A cambio, los residentes deben permanecer en la Casa durante el periodo de duración de la residencia, que suele ser de uno a tres meses consecutivos.

26 Los artistas matriculados en un establecimiento de Enseñanza Superior cuya sede se encuentre en un país de África o de América Latina recibirán una ayuda complementaria de 350 €. (Según los importes aprobados por el Consejo de administración del 26 de junio de 2013). Para más información consúltese: CASA DE VELÁZQUEZ [En línea] [Consulta: 16/12/2014] Disponible en: <www.casadevelazquez.org>





Vistas del estudio de la artista francesa Muriel Mureau, en la Casa de Velázquez.

Para obtener la beca, es preciso que los candidatos estén matriculados en un Centro de Enseñanza Superior y presenten un proyecto de creación artística, que pasa a formar parte de una selección por parte de la Académie de France à Madrid.

Colaboraciones

La Casa de Velázquez ha propiciado los intercambios entre instituciones y artistas franceses y españoles. Reflejo de ello, es el convenio que la Institución estableció en 1988 con la Calcografía Nacional, que desembocó en varias exposiciones de artistas franceses y españoles —como Carmen Corral, David Maes, François Cayol, Frank Denon, Blanca Muñoz y Mónica Sotos—, y en la edición de una colección (en los años noventa), de carpetas de estampas bajo el nombre *Isla de los Faisanes*, también con obras de origen franco-español[27].

Actualmente, la Casa de Velázquez concede becas en colaboración con diversas instituciones españolas, como la Diputación de Zaragoza (con quien colabora desde 1988). Ésta concede una beca anual de 12.000 €, a un artista zaragozano o residente en la provincia, para que resida y desarrolle un proyecto artístico, durante un año académico en el Centro francés. También otorgan una beca anual (de tres meses de duración), la Fundació Pilar i Joan Miró, y la Feria ESTAMPA[28] (ambas con una cuantía aproximada de 2000 €).

Artistas

La disciplina del arte gráfico ha tenido, a lo largo de la historia de la Institución, una destacada presencia, así lo atestiguan más de una centena de artistas que han desarrollado sus proyectos artísticos en torno a la estampa. Entre los creadores más relevantes en el ámbito que nos ocupa, queremos citar a Yves Doaré, Jean Marie Granier, Pierre Yves Trémois, o las más recientes Mónica Gener, Lina Vila, Shirim Salehi, Iris Fossier y Muriel Mureau.

La Casa de Velázquez organiza además, una Jornada de Puertas abiertas donde anualmente se exponen al público los proyectos desarrollados, así como los estudios y talleres de los artistas.

27 NOMMICK, Yvan y GONZÁLEZ, Enrique. «Casa de Velázquez. Francia en su compromiso con el arte contemporáneo». En: *Grabado y Edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. Mayo-Agosto 2009. Núm.19. p.19.

28 La feria ESTAMPA beca a uno de los artistas, expuestos en cada edición de la Feria.

CENTRE INTERNACIONAL DE GRAVAT XALUBINIA - MENORCA

dirección
Pere Pons, Natalia Tamayo y José María Cáceres
fundación 2008
domicilio
Baixamar 54-56,
07730 Alaior. Menorca (Islas Baleares)

tel 971 371365
mail xalubinia@gmail.com
url xalubinia.blogspot.com.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El actual Centre Internacional de Gravat Xalubinia-Menorca, se originó a partir del desaparecido taller homónimo creado en 1991, en la localidad granadina de Salobreña, por los artistas Pere Pons y Ángel Ramazzi. Sus objetivos fundacionales se basaban en la difusión y la enseñanza del grabado, la investigación de nuevas técnicas y procedimientos, la edición de obra gráfica y libros de artista, y el apoyo a creadores noveles.

Este taller se significó gracias a sus cursos personalizados que atrajeron a alumnos de variada procedencia y formación, y gracias también, a la labor investigadora de Pons y Ramazzi que les condujo a la publicación en 1992, de un nuevo procedimiento de grabado calcográfico: la *cromoplaxgrafía*, basada en la estampación a color a partir de una única plancha de hierro. En cuanto a producción gráfica, fue destacable la edición de la carpeta de estampas: *El grabado, un arte compartido*, en la que participaron, además de los integrantes del taller, Dimitri Papagueorguiu y los profesores de la Facultad de Bellas Artes de Granada, J. C. Ramos Guadix y Jesús Conde. En 1998, el taller se trasladó a Motril donde continuó hasta el fallecimiento de Ramazzi en 2003. El año siguiente Pons, se asoció a los artistas Natalia Tamayo y José María Cáceres, con los que crearía un nuevo centro de grabado de proyección internacional fundado en 2005, en el Albayzín de Granada.

En 2007, durante una exposición organizada por el taller en Menorca, los integrantes de Xalubinia, presentaron a las instituciones públicas un plan para la creación del Centro Internacional del Grabado en la isla, que contó con una excelente acogida y el apoyo económico del Consell Insular de Menorca. Esta ayuda les posibilitó la instalación del taller en la localidad menorquina de Alaior que se inauguraría en 2008[29].

Cursos y actividades

Durante su trayectoria en la isla, la Asociación se ha orientado a la enseñanza de las técnicas del grabado, la producción de proyectos de obra gráfica (en colaboración con artistas), así como a la programación de exposiciones dentro y fuera del taller.

---

29 «Variaciones de Taller». En: *Exposición en el Centro de Cultura Contemporánea*. Granada. Universidad de Granada. Marzo de 2011 [en línea] [Consulta:10/06/2014] Disponible en: <gr.es/pages/AgendaCultural/*/ficha/variaciones-de-taller>

La formación es la principal actividad del taller, que cuenta con una oferta de cursos que incluyen los cursos regulares continuados para público adulto e infantil, cursos de introducción a los procesos de estampación gráfica, y cursos monográficos que se celebran cada verano, impartidos por técnicos impresores y artistas internacionales, como el de Monotipo por el artista argentino Miguel Ángel Carini, o el de Linograbado por el francés Jacques Moiroud.

Paralelamente al ejercicio docente, el Centro se perfila como un espacio de encuentro propicio para la producción de proyectos de artistas en residencia, para la investigación y desarrollo de técnicas innovadoras así como para la edición de obra gráfica original. Se han editado por ejemplo, hasta el momento, tres libros de artista y catorce carpetas de grabado. La edición, unida a la tareas de exposición, venta y distribución de estampas a través de la galería del centro, ha redundado en la promoción de los artistas presentados. Destacamos como ejemplo, las tres exposiciones internacionales de obra gráfica que han sido fundamentales para y proyectar el trabajo del Taller y de varios creadores en el exterior.

Instalaciones

El taller está situado en un antiguo colegio rehabilitado y dispone de una superficie diáfana de trabajo 150 m², que incluye las herramientas y medios para desarrollar las clases, seminarios y el desarrollo de proyectos artísticos con instalaciones para la práctica del grabado calcográfico, grabado en relieve y procesos fotográficos. Asimismo dispone de dos largas filas de mesas de trabajo, mesas de entintado, mesas de luz, planeras, estanterías, un cuarto de oscuro para revelado fotográfico y fotograbado.

Maquinaria y medios

- dos prensas verticales;
- tres prensas calcográficas (la mayor de 200 x 105 cm);
- una resinadora;
- dos *calientaplanchas*;
- un equipo para grabado electrolítico;
- armario para mordientes;

El taller se completa con una amplia galería para exposiciones.

CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPO-RÁNEA ESPACIO TANGENTE

fundación 2001
domicilio
Jalón 10, bajo
09005 Burgos

tel 947216127
mail info@espaciotangente.net
url www.espaciotangente.net

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente comenzó su actividad en 2001, en la ciudad de Burgos, en un local cedido por el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos. Se trata de un centro de producción y exhibición autogestionado por un colectivo promotor que busca la participación pública, a través de socios y un equipo de colaboradores.

Instalaciones

Espacio Tangente cuenta con una sala de exposiciones y multiusos de 240 m^2, una pequeña sala para instalaciones, laboratorio fotográfico, aula de reuniones, oficina y archivo, sala de sonido, sala de informática y autoedición, taller de grabado y almacén, archivo de obras y publicaciones, dos aseos con ducha, y biblioteca.
Las cuotas anuales de 40 € permiten utilizar los talleres e instalaciones del Centro que incluyen el taller de grabado equipado para la práctica del calcográfico y el grabado en relieve.

CENTRO DE ENSEÑANZAS ARTESANALES DE DEBA

dirección
Juan Luis Baroja Collet
(Técnico Maestro de taller)
fundación 1981
domicilio
Artzabal 6,
20820 Deba (Guipúzcoa)

tel 943 191804
mail debarte@debarte.com
url www.debarte.net/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba pertenece a la Diputación Foral de Guipúzcoa. Se creó en 1981, por varias personalidades de la cultura vasca con ánimo de renovar el panorama cultural y pedagógico, retomando la idea de la anterior Escuela de Deba, fundada por Oteiza en 1969.
La nueva escuela fue apadrinada por los artistas Caro Baroja, Nestor Basterretxea, Pedro Manterola, y Antón Artamendi, como un centro de enseñanzas multidisciplinares donde se enseñan técnicas cerámicas, forja y fundición, técnicas de grabado y estampación, dibujo y pintura e historia del arte.

Instalaciones

Se trata de un edificio aislado configurado por sótano, planta baja y primera planta, donde se sitúa el taller de grabado y el aula de pintura.
El taller de grabado se compone de una prensa calcográfica, una zona de procesado de planchas con pila de metacrilato, un lavabo con termo, una mesa de entintado, una resinadora, una mesa de trabajo para siete personas, armario de útiles, una mesa para la manipulación del papel y secado de estampas, y dos planeras.
El centro funciona durante el curso como un taller de estampación abierto, bajo la dirección técnica del grabador Juan Luis Baroja Collet[30] y durante los meses de verano ofrece cursos especializados de grabado calcográfico y grabado en relieve[31].

30 El artista y grabador Juan Luis Baroja Collet se formó en la técnica del grabado con Mari Puri Herrero y Gabriel Ramos Uranga, ampliando sus conocimientos junto a Ignacio Chillida.

31 Recientemente, el Centro de Enseñanzas Artesanales de Deba, ha llevado a cabo un proceso de remodelación, con el objetivo acondicionar su espacio para albergar los talleres de serigrafía y litografía provenientes del Centro Arteleku (que ha sido reubicado en 2015). La Diputación de Guipúzcoa, pretende así, dar continuidad a los talleres desarrollados en el Centro donostiarra.

CENTRO DE ESTAMPACIÓN ARTÍSTICA LITOGRAFÍA VIÑA

dirección
Marta Fermín
fundación 2001
domicilio
Honesto Batalón 14
33201 Gijón

tel 985 098572 // 664321568
mail litografiav@laproductora.com
url www.litografiavina.es

horario
L.-V. 10:00-14:00 / 17:00-21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El Centro de Estampación artística Litografía Viña se creó en el año 2001 a partir de los fondos litográficos de la antigua Litografía Viña, un establecimiento litográfico fundado en Gijón a finales del siglo XIX por la familia Viña Mori dedicada a la litografía industrial. El Ayuntamiento de Gijón adquirió en el año 2000, gran parte de este valioso legado, constituido por cerca de mil piedras litográficas, planchas metálicas, maquinaria antigua y una colección de materiales impresos. Desde entonces, el Centro depende de la Fundación Municipal de Cultura y Educación, y su gestión se adjudica, cada siete años, a una empresa privada, que desde 2013, es Asturservicios La Productora S.A.L. Ésta se compone de un equipo técnico encabezado por la artista Marta Fermín[32], como responsable técnico; y Griselda Coro, como responsable comercial y de comunicación.

Servicios

El Centro de Estampación Artística Litografía Viña es un taller de formación, producción artística, ediciones de grabado y gestión de proyectos, que también cuenta con espacio expositivo.
El uso de estas instalaciones está a disposición de los artistas y socios que lo soliciten, quienes disponen de servicio de estampadores, maestros de taller y grabadores que también pueden realizar sus estampaciones y ediciones por encargo.

Alquiler de instalaciones

Los usuarios interesados pueden acceder al uso de las instalaciones mediante el pago de cuotas, pudiendo adquirir las horas de taller necesarias para sus trabajos. Disponen de diferentes modalidades de tarifas que dependen de las horas contratadas. Éstas van desde las más bajas en torno a los 6 € y las más caras en

32 Marta Fermín es Técnico Superior en Grabado, Técnicas de Estampación y en Edición de Arte por la Escuela de Arte de Oviedo. Master de Obra Gráfica de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de A Coruña, completando formación en talleres nacionales e internacionales.



torno a los 12 €, y dan derecho a usar la maquinaria, el material fungible de limpieza, resina, ácidos, tintas de *offset*, etc.

Descripción del taller

Litografía Viña se articula en torno a unos talleres de 325 m^2. de superficie útil, equipados para la estampación litográfica, serigráfica, calcográfica, y la impresión digital.

Maquinaria y equipo

El taller está equipado con los siguientes medios:

- 2 tórculos: uno motorizado de 120 x 160 cm, y otro manual de 80 x 140 cm;
- 2 prensas litográficas, una Mansfield y otra L-90;
- una Repromaster 1330 de Agfa-Gevaert;
- insoladora;
- mesas de dibujo y mesas de luz;
- cabinas de ácidos, de resinados;
- mesas graneadoras para piedras litográficas;
- piedras de distintos formatos y calidades;
- herramientas de mano para las distintas técnicas.

Además de mobiliario de almacenamiento y conservación de obra gráfica y papel, planeras, y archivadores de planchas.

CENTRO INTERNACIONAL DE LA ESTAMPA CONTEMPORÁNEA. CIEC

dirección
Pedro Galilea
fundación 1997
domicilio
Rúa do Castro 2
15300 Betanzos (La Coruña)

tel 981772964
mail ciec@fundacionciec.com
url www.fundacionciec.com

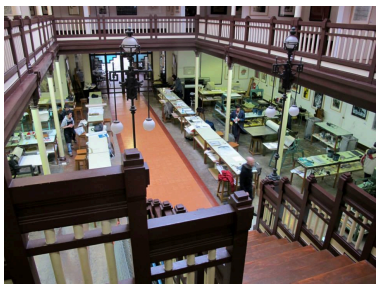
horario invierno:
M - S 10:00-14:00 / 16:00-20:00
horario verano:
M-S 10:00-14:00 / 17:00-21:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

La Fundación CIEC —Centro Internacional de la Estampa Contemporánea— fue creada el l7 de abril de 1997, en la localidad coruñesa de Betanzos, con el objeto de promocionar y difundir el arte gráfico. El CIEC, surgió de la iniciativa del artista Jesús Núñez (1927), oriundo de dicha localidad, como la culminación de los cursos internacionales de verano Gráfica que se venían celebrando anualmente desde dieciséis años atrás.
El CIEC es una Fundación de carácter privado cuyo principal apoyo financiero proviene de su fundador, quien también cuenta con el respaldo de numerosas instituciones públicas (como el Ayuntamiento de Betanzos, la Diputación de La Coruña, la Xunta de Galicia y el Ministerio de Cultura), y de patrocinios privados, además de las cuotas de los alumnos.

Instalaciones

La sede de la Fundación se erige en un edificio modernista de 1923, obra del arquitecto Rafael González Villar, dentro del casco histórico de la ciudad. El edificio que había sido anteriormente un antiguo almacén textil, cuenta con amplios espacios luminosos que se han adaptado a las necesidades particulares de un centro de gráfica, compuesto por talleres de producción y espacios de exposición.
Su espacio diáfano comprende una superficie de aproximadamente 2.600 m^2, distribuidos en dos plantas. La planta baja está ocupada por los talleres, la cafetería, la sala de exposiciones temporales con salida independiente a la calle, y otra sala de exposición interior.
Los talleres cuentan con 1500 m^2 y se dividen en zonas de trabajo específicas que posibilitan la práctica de los principales procedimientos de estampación: grabado calcográfico, grabado en relieve, serigrafía, litografía e impresión digital.
Las áreas para grabado calcográfico y grabado en relieve, están equipadas con tres prensas calcográficas (de 60 cm de ancho), dos (de 80 cm), y una (de 100 cm), dos prensas verticales de estampación xilográfica, dos resinadoras (de 30 y de 60 x 70 cm), armarios de ácidos, una pila de agua para papel y otra de uso general.
El área dedicada a litografía está dotada de dos prensas litográficas (de 60 cm de ancho), mesas de entintado auxiliares, una pila de graneado, una estantería vertical con un surtido de piedras de diferentes formatos y varias mesas para el procesado de matrices.
El área de serigrafía cuenta con varios puestos de trabajo equipados con bisagras, dos *racks* de secado, dos cuartos oscuros; uno con una insoladora y otro para el lavado, revelado y secado de pantallas, compuesto por una pila de lavado y revelado con luz, manguera de agua y manguera de presión.
El taller dispone además, de numerosas mesas longitudinales de uso común, mesas de luz, un área para el procesado digital de imágenes, mesa para la preparación del papel, planeras, equipo informático, escáner, fotocopiadora, plóter y otros medios.
La primera planta del edificio también es un espacio diáfano que discurre en torno a un patio abierto que permite observar los talleres del piso inferior. En este nivel se





sitúan, la biblioteca especializada en arte gráfico, las oficinas y la vasta colección de la Fundación que posee estampas de los autores contemporáneos más relevantes del panorama nacional y de jóvenes creadores formados en los talleres del Centro. Además, existen tres salas monográficas dedicadas respectivamente a la obra de los artistas Jesús Núñez, Luis Seoane y Gabino Diego.

Programación formativa

El CIEC, funciona casi exclusivamente como centro de enseñanza de técnicas y procesos gráficos, para lo que cuenta con dos programas. Por un lado, celebra los mencionados cursos estivales de carácter monográfico —Gráfica—, de dos semanas de duración y compuestos de cincuenta horas. Mientras que los meses de octubre a junio, se emplea en la celebración del máster de obra gráfica; una formación de carácter no oficial, que pretende instruir a especialistas en arte gráfico a través de cuatro másteres intensivos dedicados a los cuatro procesos gráficos tradicionales. Cada uno de los másteres se desarrolla durante dos meses, de martes a sábado, en horario partido de ocho horas diarias. Como docentes han participado numerosos artistas e impresores de reconocido prestigio, entre los que se encuentran Julio León, Susana Murias, Enrique González, Pablo Casado, Anne Heyvaert en Calcografía; Fernando Evangelio, Omar Kessel, François Marechal, o Alexandra Barbosa en Xilografía, Lyubomir Jordanov, Juan Pablo Villalpando, y Valle Baranda en litografía; y Soledad Barbadillo, Mariano Durante, Pepe Carrasco o Manuel Sivestre, en Serigrafía. Las actividades formativas se completan con los talleres didácticos para niños que el taller organiza cada lunes, una labor que proporciona a muchos escolares de educación primaria y secundaria, su primer contacto con los procesos gráficos.

Alquiler de instalaciones

Además de las actividades docentes, el CIEC mantiene abiertas sus instalaciones (maquinaria y materiales de uso común), durante todo el año a aquellos artistas que estén interesados en producir obra gráfica, mediante el pago de un alquiler, bien para trabajos puntuales, bien en estancias de trabajo intensivo, bien contando con el asesoramiento técnico del maestro de taller: el artista cubano Omar Kessel, que dirige los talleres desde los inicios de la Fundación.

Exposiciones y otras actividades

El centro organiza exposiciones de periodicidad bimensual, dedicadas a artistas de actualidad con una trayectoria de trabajo comprometida con la gráfica contemporánea, y también a obra proveniente de centros con los que la Fundación colabora.

Además el CIEC ha participado en la Feria de Arte Múltiple ESTAMPA desde 1994, y en el Festival Internacional de Gráfica de Bilbao desde 2012. Ferias en las que se expone parte de la obra de Jesús Núñez, así como las estampas galardonadas en el Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, que la Fundación convoca anualmente desde 2005.

Como fundación que apoya la creación y la investigación, el CIEC cuenta con un programa de becas, que ofrece la posibilidad a artistas de todo el mundo, de desarrollar su trabajo en los talleres, intercambiando experiencias de trabajo con otros artistas gráficos.

Colaboraciones

La Fundación ha venido desarrollando convenios de colaboración con otras instituciones, como son otros centros de Arte Gráfico en España entre los que destacan la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, la Asociación Galega de Artistas Visuais de Galicia (AGAV), el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Centro aLfaRa StuDio, así como con galerías para la edición de estampas, exposiciones u organización de premios. Con el fin de ampliar su proyección, el CIEC ha establecido intercambios de artistas, alumnos, profesores y exposiciones con centros internacionales como el Atelier Empreinte de Luxemburgo, el Atelier Torben Bo Halbirk y la Cité International des Arts de París, y la Estampería Quiteña de Ecuador, entre otros.

CENTRO MUNICIPAL DE ARTE GRÁFICO LA RECOVA

dirección
Alfonso Mertens
Manuel Arias (maestro de taller)
fundación 1983
domicilio
Miraflores, 2
38003 Santa Cruz de Tenerife

tel 922 240346
mail mertensalphonsus@gmail.com

horario
L.- V. 10:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Desde su fundación en 1983, el Centro Municipal de Arte Gráfico de Santa Cruz de Tenerife, ha abierto sus instalaciones a artistas en formación y a los ya consolidados, así como para un gran número de personas con inquietudes artísticas que desean iniciarse en la gráfica, ofreciendo el ambiente idóneo donde desarrollar sus creaciones, investigar y explorar sus posibilidades contando para ello con el espacio físico, maquinarias y asesoramiento, a los que de forma individual les resultaría difícil acceder.
El taller está dirigido por el artista belga, Alfonso Mertens y cuenta con Manuel Arias como maestro de taller.

Servicios y funcionamiento

El Centro oferta cursos de iniciación, avanzados y cursos monográficos, y funciona también como espacio abierto donde pueden acceder personas de diversos perfiles para adquirir conocimientos y desarrollar su obra. A menudo acuden a trabajar al taller, estudiantes provenientes de la facultad de Bellas Artes, que emplean las instalaciones para ampliar el desarrollo de sus trabajos y realizar pequeñas ediciones.
El acceso al taller funciona mediante el pago de cuotas bimensuales de 65 € y 48 € la tarifa reducida para jóvenes y jubilados.

Descripción del taller

El taller está provisto de unas completas instalaciones para técnicas calcográficas, xilográficas, litográficas (en piedra y plancha) e impresión digital, para lo que cuenta con la siguiente maquinaria: una prensa calcográfica con motor Humbolt, una prensa calcográfica con motor de gran formato Magnum y una prensa Maad, una prensa xilográfica Typo France, una prensa francesa tipo Voirin, una prensa de estampación litográfica indirecta para piedra, prensa de pruebas de *offset*, insoladora para planchas de fotolitografía, estantería vertical para piedras litográficas, insoladora, *calientaplanchas*, caja de resinas, instalación para la electrólisis, mesas de entintado y de dibujo, mesas de luz, *plóter* plano, etc.

CENTRO MURCIANO DE ARTE GRÁFICO Y ESTAMPA CONTEMPO-RÁNEA. CMAGEC EL JARDINICO

dirección
Carmelo Rubio
fundación 2000
domicilio
Canalejas, 8
30400 Caravaca de la Cruz (Murcia)

tel 626 272 450
mail
cmagecjardinico@yahoo.es
jardinicodirect@hotmail.com
url www.jardinico.org/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria y servicios

El Centro Murciano de Arte Gráfico y Estampa Contemporánea (El Jardinico) es Asociación Cultural sin ánimo de lucro, formada en el año 2000 por un colectivo compuesto por 130 socios, que tienen como sede un antiguo edificio rehabilitado en la calle Canalejas del Casco Antiguo de Caravaca de la Cruz, en Murcia.
En su primera década de vida, el taller se planteó como centro de producción de uso abierto a los socios y como taller de formación, a través de una excelente oferta de cursos monográficos de verano, bajo el nombre de «Talleres Internacionales de Arte el Jardinico», contando para su realización, con destacados profesionales nacionales e internacionales en los que han participado por ejemplo, Jonathan Talbot, Elena Jiménez, Narciso Echeverría, Manuel Vela, Christian Walter o Alfonso Crujera, entre otros.
Durante ese periodo, El Jardinico estuvo presente en la Feria de arte Múltiple ESTAMPA e inició un proyecto editorial con la edición de carpetas de arte gráfico y libros de artista.
En la actualidad, El Jardinico ha cesado sus talleres de formación de verano debido a la crisis[33], y desde el año 2008, funciona como un taller colectivo, dedicado exclusivamente a la producción y exposición. Sus socios, (entre los que se encuentran numerosos estudiantes de Bellas Artes, que acuden a la asociación para estampar), pagan una cuota mensual de 6,50 €, que les permite utilizar las instalaciones del taller, y asistir a las distintas actividades organizadas por el centro, como encuentros, jornadas en las que se juntan varios especialistas e interesados en la gráfica para compartir experiencias en torno al taller.

Descripción del taller

Las instalaciones, de reciente construcción, cuentan con 700 m^2 repartidos en varios pisos dedicados a diversas actividades, que comprenden talleres de fotografía, y videoarte, pintura, cerámica, restauración, y con mayor espacio y relevancia, los talleres de gráfica. Éstos disponen de un taller de grabado calcográfico, compuesto por tres tórculos (el mayor de 80 x 110 cm); instalaciones para grabado electrolítico que incluyen tanques de mordida vertical y resistencia eléctrica; taller de serigrafía con insoladora, mesa de luz, pantallas, cuarto de lavado a presión; y taller de impresión digital. Los talleres se completan con una sala de exposiciones en la planta baja.

33 Información obtenida a partir de comunicación personal con Francisco Martínez, socio fundador de El Jardinico, en el mes de julio de 2015.

CERCLE ARTISTIC DE SANT LLUC



dirección
Neus Colet
fundación 1893
domicilio
Carrer Mercaders, 42
08003 Barcelona

tel 933 02 45 79
fax 93 302 68 74
url www.santlluc.cat/

horario
L. 16:00 - 21:00 h
MXJV. 9:00 -14:00 / 16 a 21:00 h
S. 10:00 -14.00 / 17 a 21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

CHRISTIAN M. WALTER TALLER DE SERIGRAFÍA

dirección
Christian Mathias Walter
fundación 1986
domicilio
Camino de Santa Fe, 6
18320 Belicena (Granada)

tel 958 431077
656 879383
656 879382
mail serigrafia@cmwalter.com
url www.cmwalter.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

La trayectoria del taller de Christian Mathias Walter comienza en Alemania (su país natal), en el ámbito de la serigrafía industrial. En los años ochenta, Walter llegó a Granada donde se adentró en la estampación artística, primero en el taller de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, y luego trabajando durante unos meses en el taller de la Galería Laguada. Tras constatar la carencia de talleres de serigrafía artística en Granada, fundó en 1986, junto a su mujer, Loli Rodríguez, su propio taller en la calle Mano de Hierro de Granada.

Allí realizaron sus primeras tiradas coproduciendo junto a los artistas Valentín Albardíaz, Luis Costillo, Eva María Herbold y Julio Juste y trabajando para editores externos, favoreciendo así la implantación de las primeras colaboraciones en la ciudad entre particulares, galerías e instituciones. Siendo el primer artista significativo con el que trabajan, José Guerrero, para quien estamparon la serigrafía Homenaje a Zóbel, editada por la Galería Palace.

Las sucesivas ampliaciones de la infraestructura técnica del taller, hicieron necesario su traslado a otros emplazamientos más espaciosos; primero a un cortijo en la carretera de La Zubia, y luego a una amplia nave en la localidad de Belicena, donde se ubica actualmente.

Instalaciones

Situado en un entorno rural, el taller consta de una nave industrial expresamente diseñada para albergar las instalaciones, con una estructura similar a los secaderos de tabaco característicos de la zona, rodeado por un frondoso jardín.

Está equipado con una pequeña mesa manual para pruebas, una máquina semiautomática de 100 x 70 cm, una mesa manual de gran formato de 220 x 120 cm, una insoladora grande, equipamiento informático y una impresora *Inkjet* de gran formato.

Trabajos en colaboración

En los cerca de treinta años de actividad del taller, Walter ha trabajado para más de ciento cincuenta artistas, entre los que se encuentran además de los ya citados, Jorge Dragón, Rogelio López Cuenca, Chema Cobo, Frederic Amat, Luis Gordillo, Enrique Brinkmann, y algunos, como Julio Juste, Miguel Rodríguez-Acosta o Juan Vida que han tenido una marcada relevancia en la evolución del taller.
Su metodología de trabajo con los artistas es muy variable, en ocasiones las imágenes le llegan a través de internet, antes de que el artista supervise la tirada, como es el caso de López Cuenca, y otros como Rodríguez Acosta, prefieren trabajar las pantallas de forma más intuitiva, y sobre la marcha en el taller.

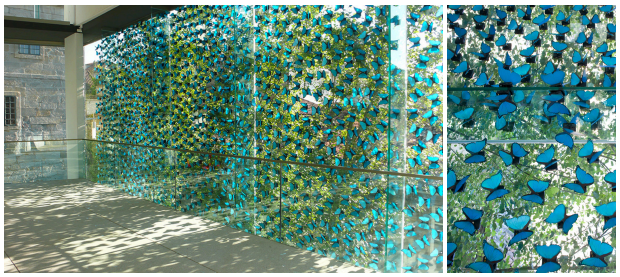


Imagen de la instalación de Soledad Sevilla, *Tempus fugit*.1999. Compuesta por 1.500 mariposas serigrafiadas sobre papel de poliéster.

Christian Walter destaca por su continua innovación, que se percibe en la apuesta por emprender proyectos multidisciplinares, que juegan con el espacio, llevando a la práctica el concepto de gráfica expandida. Trabajos que incluyen la instalación y las estampas *site specific*, o los proyectos museográficos. Hacemos aquí una pequeña referencia, a algunos de sus trabajos más singulares.

En *Tempus fugit,* Walter estampó imágenes de mariposas troqueladas para una instalación de Soledad Sevilla, en la que los elementos serigrafiados cubrían el espacio intervenido por la artista; primero en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid y luego en Granada, en el Palacio de la Madraza.

Una de las colaboraciones más especiales del taller, es la que el serígrafo mantiene junto al artista Julio Juste a quien le une, desde sus primeros trabajos, una gran complicidad, que ha impulsado la actitud experimental de los proyectos. Asimismo, Walter ha colaborado produciendo estampaciones —con carácter de monotipo—, sobre las pinturas del artista, y resolviendo sus imágenes en soportes poco comunes desde papiro, papel de estraza, metacrilato, metal o pared. Dentro de los proyectos museográficos que ha llevado a cabo para artistas e instituciones, podemos destacar la instalación que realizó en colaboración con Juste para el Museo de la Casa de los Tiros, en 1999. Donde Walter estampó sobre todo tipo de superficies, incluyendo la estampación directa sobre una pared preparada por Juste con una sola tinta de azul intenso, cuya imagen —dadas sus dimensiones—, tuvo que dividirse en cuatro pantallas para conformar una sola estampa monumental que aun puede verse en la sala contigua a los fondos de obra gráfica del Museo[34].

El taller ha acometido también, proyectos que dialogan con sus lugares de emplazamiento como *Camino de la memoria* (2006); una intervención paisajística, en memoria del poeta Federico García Lorca, emplazada en el lugar de su muerte, en el

34 Para más información sobre el proyecto, véase: PEÑA-TORO, Joaquín. «El poso de un taller vivo». [En línea] [Consulta 10/05/2010] Disponible en: <http://www.cmwalter.com/wp-content/uploads/2011/11/ElPosodeunTallerVivo.pdf>



Detalle y panorámica de la instalación de Carmen Moreno. *Camino de la memoria*. 2006. piezas de acero, hormigón, resina y tinta epoxi. Cortijo de las Colonias en Víznar, en Granada.

Cortijo de las Colonias en Víznar (Granada). En este proyecto, Walter trabajó en colaboración con la arquitecta Carmen Moreno, realizando una estampación de casi treinta metros, sobre piezas de acero, hormigón, resina y tinta epoxi[35]. El sutil resultado, con forma de recorrido y una textura que se camufla con la tierra entre los matorrales, se instaló en el suelo, donde casi pasa inadvertido. En palabras de la autora este trabajo «representa el paso silencioso que el poeta y muchos otros se vieron obligados a hacer en este lugar antes de morir.»[36]

Además de la producción de arte gráfico por encargo, el taller ha acometido esporádicamente, algunas ediciones propias, que incluyen estampas de autores como Santiago Ydáñez, Waldo Balart, Juan Vida, Rogelio López Cuenca, Soledad Sevilla, y series de pequeño formato con artistas jóvenes.

Actividades paralelas

La excelente calidad como docente de Christian Walter, le ha llevado a impartir cursos en numerosos talleres como el Centro Andaluz de ArteSeriado Alcalá La Real de Jaén, El Jardinico de Caravaca de la Cruz, la Fundación Bilbao Arte, el taller Taller Municipal de Grabado de Rivas Vaciamadrid, o la Escuela de Arte de Cuenca.
Fuera de España, Walter ha impulsado proyectos de desarrollo y formación —en colaboración con la Fundación ArtSur y financiado por la AECID—, ha puesto en funcionamiento talleres de serigrafía en las ciudades de Casablanca, Granada (Nicaragua) y Guatemala donde también ha impartido cursos de iniciación para introducir a los usuarios en la técnica.

La espléndida y prolífica trayectoria de este taller se ha mostrado a través de dos exposiciones, *Christian M. Walter. Dos décadas de serigrafía*, celebrada en 2007 en el Museo de Obra Gráfica de San Clemente en Cuenca; y *Sobre Bastidores*, celebrada en 2009, en el Centro Cultural Damián Bayón, en Santa Fé (Granada).

35 RUBIO DÍAZ, Alfredo. «The Craftsman: Hacer es pensar» Departamento de Geografía, Universidad de Málaga. [en línea] En:<http://www.cmwalter.com/nuestro-trabajo/museos-exposiciones/>

36 MORENO ÁLVAREZ, Carmen. En:<http://www.cmwalter.com/nuestro-trabajo/museos-exposiciones/>

CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID





dirección
Fernando Manzarbeitia (Maestro de taller)
fundación 1880
domicilio
Alcalá, 42
28014 Madrid

tel 91 3605400
mail info@circulobellasartes.com
url www.circulobellasartes.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

El Círculo de Bellas Artes de Madrid es una entidad cultural de gestión privada y sin ánimo de lucro, declarada: Centro de Protección de las Bellas Artes y de Utilidad Pública, fundada en 1880, por un pequeño grupo de artistas.
Situado en el número 42 de la calle Alcalá, el Círculo de Bellas Artes cuenta entre sus instalaciones, con cuatro salas de exposiciones, biblioteca, cine-estudio, salas para conciertos, artes escénicas y actos de ciencia y humanidades, además de talleres para formación de dibujo, pintura y gráfica.

Instalaciones y funcionamiento

El taller de gráfica se ubica (junto al resto de talleres) en la sexta planta, y es de acceso libre para todos aquellos socios del Círculo que posean conocimientos de grabado y, que mediante una cuota mensual de 20 €, pueden hacer uso de las instalaciones del estudio, que no incluyen los materiales de trabajo.
El taller está dirigido por el grabador Fernando Manzarbeitia, que desempeña las labores de maestro de taller y docente, ya que imparte los cursos de iniciación al grabado, ofertados anualmente, los sábados de seis a ocho de la tarde. Entre semana, el taller funciona como un espacio abierto, que acoge a artistas de un perfil muy variado, que acuden a trabajar asiduamente en horario de cuatro a ocho de la tarde.
El espacio, situado en la azotea del edificio, se compone de una amplia sala con abundante luz natural y unas vistas formidables de la ciudad de Madrid. Posee una zona de estampación provista de dos tórculos y mesas de estampación, dispuestas en forma de U, una gran mesa de trabajo central, y un área para el procesado y preparación de matrices con resinadora, *calientaplanchas* y pilas de lavado y mordientes. El taller también posee una prensa de litografía francesa de pedal y un amplio número de piedras litográficas, que aunque no se utilizan en los talleres abiertos, sí que se emplean en los cursos monográficos de litografía programados por el Centro. En éstos han participado como docentes litógrafos como Alfredo Piquer, Antonio Gayo o José Manuel Guillén.

Actividades paralelas

Las actividades del taller del Círculo de Bellas Artes, se completan con exposiciones en distintos espacios de Madrid, así como en otras ciudades.

COLORDELUX

fundación 2007
domicilio
Maestro Serrano, 30
46940 Manises (Valencia)

tel 96 1536052
mail info@colordelux.com
url www.colordelux.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

CORREDOIRA GRÁFICA

dirección
Beatriz Corredoira
fundación 2012
domicilio
Echegaray, 3 bajo
33208 Gijón (Asturias)

tel 722583420
mail beacorredoira@gmail.com
url www.corredoiragrafica.jimdo.com

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Beatriz Corredoira (1971) se formó como grabadora en la Escuela de Arte de Oviedo, ampliando su formación en otros cursos y talleres. Posteriormente participó como docente en los cursos de gráfica de la Universidad Popular de Gijón, y entre 2007 y 2014 codirigió durante siete años, el Centro de Estampación Litografía Viña de Gijón. Recientemente, la impresora ha fundado también en Gijón, el taller Corredoira Gráfica.

Servicios

Se trata de un taller polivalente que ofrece formación, asesoramiento técnico a artistas en la producción de obra gráfica, producción de ediciones por encargo, y producción de ediciones propias.

Descripción del taller

El taller es un espacio diáfano y acogedor que dispone de tórculo de estampación calcográfica, una prensa semi-automática de serigrafía, un plóter de impresión digital, equipos informáticos, unidad de lavado con presión de agua, zona de secado y almacén.
Alquiler de instalaciones: por horas o mes completo.

Cursos

Durante el curso escolar Corredoira imparte talleres continuados de grabado calcográfico y serigrafía, mientras que en verano oferta talleres monográficos para los que suele invitar a participar como docentes, a expertos profesionales de otros centros.
Los talleres continuados se imparten de 10:00 a 13:00 y de 17:00 a 20:00 horas, con dos tarifas de 60 €/mes (una sesión semanal) y de 80 €/mes (dos sesiones semanales).
El taller imparte cada viernes por la tarde (de 17:30 a 19:00 horas) cursos para niños de 5 a 12 años, con un coste de 30 € al mes.

DURANTE SERIGRAFÍA

dirección
Mariano Durante
domicilio
Tesoro, 8
28004 Madrid

tel 608 112175
mail durantemariano@gmail.com
url www.duranteserigrafia.com

horario
L.M.J.V. 10:00-14:00 / 17:00-20:00 h
X. 11:00-14:00 / 18:00-21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria
Mariano Durante entró en contacto con el mundo de la gráfica en 1979, como ayudante de su padre, Armando Durante, en el taller de la galería Sen de Madrid. Aprendió grabado con su madre Nelly Rivkin, y litografía con Antonio Gayo, trabajando durante unos meses como ayudante en su taller, estampando obras de Luis Gordillo, José Hernández Pijuan y José Manuel Ciria.

Cursos
El taller de Mariano Durante está especializado en serigrafía artística, ofrece cursos permanentes, de fines de semana y cursos de verano, en los que proporciona el material necesario.
Durante, ha impartido cursos en otros talleres como la Escuela nº 10 de Madrid, la Fundación CIEC de Betanzos, en el Taller de José Rincón y en varias escuelas e institutos.

Alquiler de instalaciones: El taller está abierto a artistas que deseen realizar trabajos fuera del horario de los cursos, pudiendo contar con ayuda técnica. El coste varía en función del tiempo contratado (cuatro días completos salen en torno a los 90 € y doce días, alrededor de 170 €).

Producción de obra gráfica en colaboración
Mariano Durante ha producido ediciones de serigrafía para artistas como Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Francisco Sobrino, Eduardo Úrculo, Jesús Carballal, etc.

E2

dirección
Anna Comellas y María Lucas
domicilio
Pallars 85 5º 3ª
08018 Barcelona

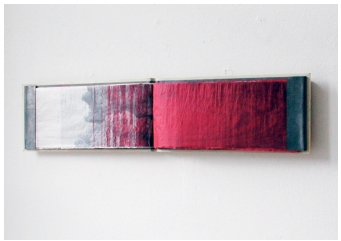
tel
mail info@printbook-e2-barcelona.com
url www.printbook-e2-barcelona.com

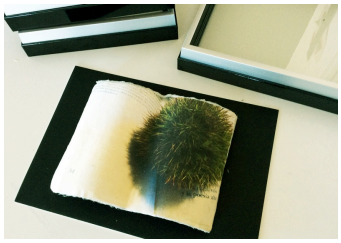
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Libros de artista de Anna Comellas y María Lucas.









Trayectoria

El Taller barcelonés E2 está conformado por Anna Comellas (1961) y María Lucas (1958), ambas cuentan con una destacada trayectoria como artistas y como docentes de litografía y encuadernación, en el Conservatorio Libre de las Artes del Libro de la Escuela Llotja de Barcelona.

Servicios

El taller E2 ofrece formación en procesos de estampación; produce ediciones por encargo y en colaboración con artistas; y da la posibilidad de realizar proyectos relacionados con la obra múltiple y las artes del libro.

Instalaciones

E2 está especializado en grabado calcográfico, litografía en piedra y encuadernación y dispone de un espacio de 230 m^2, con la maquinaria e instrumental necesarios para producir ediciones.

Cursos

Sus talleres formativos están orientados a enseñar el uso y la combinación de las técnicas de estampación gráfica, con la idea de que los alumnos desarrollen proyectos propios.

EDICIONES DENIS LONG

dirección
Denis Long
fundación 1980
domicilio
Olid 5, 28010 Madrid

tel 91 4482042
mail denislong@telefonica.net
url www.edicionesdenislong.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El artista y grabador americano Denis Long (1951) cuenta con una dilatada experiencia como grabador. Entre 1974 y 1977, Long trabajó en el madrileño taller del Grupo 15 en Madrid, donde colaboró con destacados artistas españoles y extranjeros, en la producción de ediciones propias y ajenas. En 1980 fundó su propio espacio, un taller editora, dedicado al desarrollo de su obra personal, así como a la producción de ediciones en colaboración por encargo y la edición de artistas.

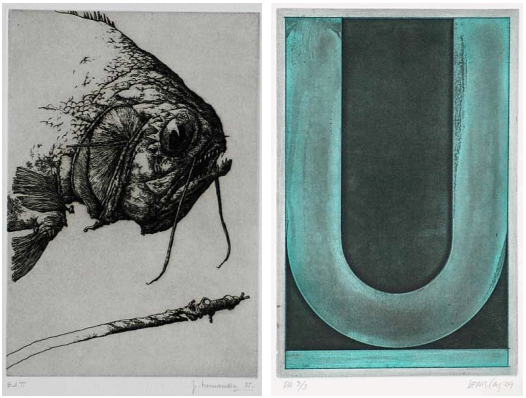
Equipo de trabajo: En el taller trabajan Denis Long y dede 2007, Mela Ferrer también artista y estampadora.

Instalaciones

Dispone tres tórculos en un amplio espacio para trabajar todas las técnicas calcográficas tradicionales.

Clientes

Entre los clientes del taller figuran numerosas galerías y editoras, españoles e internacionales. Long y Ferrer han trabajado para un enorme número de artistas entre los que se incluyen, Alfredo Alcaín, Elena Asín, Eduardo Arroyo, Rosa Biadiu, Bonifacio, Enrique Brinkmann, Rafael Canogar, Joaquín Capa, Marta Cárdenas, Alfonso Fraile, Luis Gordillo, José Guerrero, José Guinovart, José Hernández, Mari Puri Herrero, Cristina Iglesias, Jafar Kaki, Antón Lamazares, Antonio Lorenzo, François Maréchal, Mitsuo Miura, Manuel Mompó, Monir, Juan Muñoz, Andrés Nagel, Max Neumann, Guillermo Pérez Villalta, Jose María Sicilia, Julio Zachrisson o José Luis Zumeta entre otros.



Obras editadas por Denis Long.
Arriba: *Bestiario*. Aguafuerte. Edición 25 ejemplares. José Hernández.
Abajo: *Vocales,* Aguafuerte y aguatinta. Edición 25 ejemplares. Denis Long.

Ediciones

Long se ha desarrollado como editor desde los inicios del taller, produciendo libros y carpetas de grabados de artistas escogidos, en tiradas cortas, en torno a los 25 y 50 ejemplares. En sus ediciones se encuentra muy presente, el trabajo en colaboración con el artista en el taller, y el proceso artesanal; Long respeta las nuevas tecnologías pero se declara «a favor de la mano del artista y su huella de la corporalidad creativa.»[37]

Entre sus trabajos editados figuran numerosas carpetas, algunas son: *Piloto de Pruebas* de Antonio Lorenzo, *AEIOU* de Fernando Bellver, *Bestiario* de José Hernández, o Emily Dickinson de Mari Puri Herrero.

Galería: El taller cuenta con un espacio para exposiciones donde exponen los trabajos de los artistas editados por el taller.

37 www.edicionesdenislong.com

EDICIONS 6A

dirección
José Sitjar
fundación 1982
domicilio
Pont i Vich, 6
Carrer Puresa, 8 (editora)
07001 Palma de Mallorca

tel 971 713 981
mail contacte@edicions6a.com
url www.edicions6a.com

horario taller
L.-V. 09:45 -13:45 // 16:45 -19:45 h
horario galería
L. 17:00 - 20:00 h
M.-V. 09:30 - 13:30 // 17:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria
Edicions 6a se fundó en 1982, en Palma de Mallorca, por un grupo de artistas e impresores formado por Josep Sitjar, Ramón Canet, Maria Carbonero, Lluís Roca, Joan Oliver y Josep Verd, con el objetivo de recuperar las técnicas de impresión tradicionales, poniéndolas al alcance de los creadores contemporáneos.
Durante este periodo, de más de treinta años, Edicions 6a, ha editado más de mil ediciones y ha trabajado con más de setenta artistas.

Servicios
Edicions 6a cuenta con tres áreas de actuación: la producción de ediciones por encargo, la producción de ediciones propias, y la exhibición de obra gráfica, a través de la galería.

Técnicas
Edicions 6a está especializado en litografía, grabado calcográfico y tipografía aplicada a la edición de libros de artista.

Medios y maquinaria
El taller cuentan con la siguiente maquinaria:
- 2 prensas litográficas (prensa de brazo y prensa plana);
- piedras de pequeño y gran formato;
- 3 tórculos;
- tipos móviles.

Formatos máximos de impresión:
Litografía: 75 x 110 cm
Calcografía: 240 x 100 cm
Grabado en relieve: 65 x 90 cm

Clientes
El taller produce ediciones especiales para entidades publicas y privadas y está abierto a cualquier tipo de colaboración con editoriales, galerías o artistas para llevar a

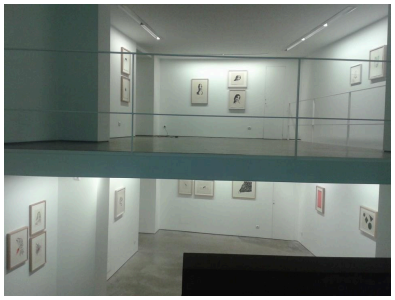


Imagen del interior de la galería Edicions 6a en la calle Puresa de Palma de Mallorca.

cabo proyectos de máxima calidad artístico-técnica. Sitjar ha trabajado coeditando obra gráfica con galerías de Palma, Barcelona, Madrid y Sevilla.
Entre los numerosos artistas con los que el taller ha trabajado, se encuentran Albert Ràfols Cassamada, Miquel Barceló, Joan Barbará, Pere Alemany, María Carbonero o José Manuel Guillén.

Exposiciones

Edicions 6a posee una galería en la calle Puresa nº 8, donde se programan exposiciones de obra gráfica editada por el taller. El espacio expositivo cuenta con una superficie de 200 m^2 distribuida en 3 niveles diferentes de un edificio histórico.

Edición y venta de obra gráfica

Edicions 6a son también, editores de carpetas de obra gráfica y libros de artista. Han editado libros de artista como el *Baquiano y los suyos,* de Mario Benedetti con litografías de Enrique Broglia; *Litografíes* con sesenta litografías de María Carbonero; carpetas de obra gráfica, que contienen litografías, grabados, serigrafías o xilografías como *Piedra y cos*, con 7 litografías y 7 poemas; *Palma*, con obra de diez artistas; o *Divertimenti* con litografías de Maurice Ducret, entre muchas otras. También han editado esculturas de pequeño formato de autores como María Carbonero y de Menéndez Rojas.
La promoción de las ediciones se realiza a través de la galería y de la tienda situada en la calle Santa Eulalia i Santa Clara. Tienen un sistema de suscripción, que mediante una cuota mensual, permite adquirir obra gráfica editada por el taller.

Participación en ferias

Edicions 6a ha participado en ferias como la madrileña ESTAMPA o SAGA de París.

EL CALOTIPO

dirección
Nelson Moya y Carla Nicolás
fundación 2011
domicilio
Las Armas 70 local
50003 Zaragoza

tel 976281581
mail info@elcalotipo.com
url www.elcalotipo.com/

horario
M.J. 10:00 - 14:00 h
L.-V. 16:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria

El Calotipo se fundó en el barrio zaragozano de San Pablo, en 2011 por la artista y grabadora Carla Nicolás[38].
Nicolás se formó como grabadora en la Escuela de Arte de Zaragoza, donde estudió, el Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación; y en la Escola Massana de Barcelona, especializándose en Artes del Libro. Posteriormente completó su preparación en numerosos talleres, nacionales como el CIEC de Betanzos o el Edinburgh Printmakers de Edimburgo.

Instalaciones

El Calotipo es un taller de estampación artesanal que fusiona procesos gráficos tradicionales con nuevas tecnologías en materia de diseño.
El taller está equipado para el desarrollo de los procesos de estampación de grabado calcográfico, grabado en relieve, serigrafía, tipografía artesanal y con fotopolímero, y encuadernación básica.
Cuenta con un tórculo, una minerva, una máquina *sacapruebas*, y mesas para estampación serigráfica.

Alquiler de instalaciones: El Calotipo facilita el uso de sus instalaciones con las siguientes tarifas que no incluyen materiales:

- Tarifa diaria, de 4 horas: 39 €
- Tarifa diaria, de 8 horas: 65 €
- Tarifa semanal, de 20 horas: 160 €
- Tarifa semanal, de 40 horas: 280 €
- Tarifa mensual, con horario abierto: 550 €

Hora de soporte técnico: 10 €

Clientes

El perfil de los clientes del taller es heterogéneo y lo conforman artistas, con los que trabajan en colaboración; ilustradores, diseñadores gráficos, músicos, empresas de eventos, librerías y comercios de decoración, entre otros

Cursos

El Calotipo imparte cursos monográficos en torno a las diez horas de duración, especializados en tipografía, serigrafía y grabado calcográfico. Además, Nicolás participa como docente en otros talleres externos.

38 El taller El Calotipo forma parte de un proyecto emprendido por el Ayuntamiento de Zaragoza, consistente en la cesión de varios locales para regenerar el barrio de San Pablo de la ciudad, eximiendo a los propietarios de los establecimientos del pago del alquiler durante los diez primeros años.

EL LLEDONER

dirección
Antonio Marcos
fundación 1985
domicilio
Raval de les Cases Noves, 9
17137 Viladamat (Gerona)

tel 972788370
mail ellledoner@retemail.es

servicios

Formación*
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

* fuera del taller

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria
Antonio Marcos se interesó por la serigrafía artística, desde una edad temprana, en el taller de su padre en Granada. A los 18 años, creó su propia empresa dedicada a la serigrafía industrial, y a los 24 años comenzó a trabajar en la serigrafía artística, con el nombre de El Almez. Años más tarde se trasladó a Girona, conformando su actual taller: El Lledoner, ubicado en una masía del siglo XVI, con 3000m^2 de jardín, en Viladamat, un pequeño pueblo de la Costa Brava.

Descripción del taller
El taller es un espacio que servía antiguamente para almacenar la comida del ganado, con un techo de diez metros de altura, construcción de piedra y dos arcos centrales. Cuenta con tres áreas; una zona para el artista, otra donde se realizan las pruebas de color, y el espacio de estampación.
Técnicas: Está especializado exclusivamente en serigrafía artística.
Trabajadores Trabajan dos personas: Antonio Marcos como estampador y Silvia, su mujer, en la parte comercial.
Maquinaria: Cuenta con 4 mesas de estampación de diferentes medidas.
Formatos máximos de impresión: 200 x 120 cm (mancha).

Metodología de trabajo
El artista trabaja los originales y el taller adapta el ritmo de trabajo a sus necesidades. El Almez-Lledoner se caracteriza por trabajar todo el proceso artesanalmente con mesas de impresión manual, de modo que el artista puede intervenir en cada momento. Marcos personaliza cada proyecto, elaborando un presupuesto antes de empezar la estampación.

Alojamiento para artistas
Cuenta con dos apartamentos para alojar a los artistas, con posibilidad de compartir cocina con la familia; uno se encuentra en el mismo edificio del taller y el segundo independiente de la casa.

Clientes
El taller ha trabajado con artistas de todo el mundo como Maureen Booth, David Kennig, Kim Domene, Ignasi Esteve, o Ralph Bernabei, entre otros. Antonio González, también ha colaborado para diferentes artistas realizando proyectos fuera del taller.
Participación en ferias: ha participado en la feria ESTAMPA durante varias ediciones.
Cursos Formativos: Marcos ha impartido numerosos cursos de serigrafía artística en su taller de Granada y en Escuelas de Arte como la de Gerona.

Venta y edición de obra gráfica
Cuentan con un pequeño fondo de obra gráfica para vender en el propio taller. En algunos casos puntuales el taller co-edita con artistas que conoce, quedándose con parte de la edición.

EL MONO DE LA TINTA

dirección
Miriam Cantera y María Gambín
fundación 2003
domicilio Cava Alta, 15
28005 Madrid

tel 626 272 450
mail info@elmonodelatinta.com
url www.elmonodelatinta.com/

horario
L.-V. 11:00-14:00 17:00-20:00
S. 11:00-14:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria
El taller El Mono de la Tinta se fundó en Madrid, en 2003, por las artistas e impresoras Miriam Cantera (1969) y María Gambín (1978), como un taller-editora y galería de arte gráfico. En el año 2010 el taller inició una nueva etapa volcándose en la producción de obra gráfica por encargo y en colaboración; y en la formación.
La trayectoria del taller ha sido constante, y se refleja en la gran cantidad de actividades que han sido programadas desde sus inicios.

Procesos
El Mono de la Tinta está especializado en todas las técnicas de gabado calcográfico, técnicas tradicionales y con bases acrílicas, litografía en plancha de aluminio, planchas de poliéster y fotosensibles, linograbado, técnicas aditivas, xilografía, fotopolímeros Deka y Fotograbado.
Trabajadores: Miriam Cantera y María Gambín.

Descripción del taller y maquinaria
El taller dispone de 135 m^2 distribuidos y separados en diferentes niveles: un primer espacio de trabajo en la entrada (de 22 m^2), con cinco puestos de trabajo; un sótano (de 20 m^2), donde se encuentra la oficina, equipo informático y la zona oscura de insolación de matrices; un área de trabajo intermedia (de 70 m^2) con cinco puestos de estampación, área de secado y almacenamiento de estampas; y una última zona (de unos 19 m^2) destinada al procesado de matrices.

Maquinaria:
El área de estampación cuenta con 10 puestos de trabajo;
- 3 tórculos Azañón (de 140 x 85, 100 x 45 y 40 x 20 cm);
- 1 *calientaplanchas,*
- mesa de luz (100 x 70 cm);
- resinadora (75 x 60 cm);
- equipo de aguatinta acrílica;
- cizalla.

En el área de procesado de matrices calcográficas:
- resinado acrílico;
- tanque de mordida vertical;
- banco de trabajo.

En la sala de manipulación de material fotosensible y edición digital:
- insoladora de fabricación manual tamaño DINA3 y 40 x 50 cm;
- insoladora de fabricación manual tamaño 80 x 120 cm;
- insoladora imprenta tamaño 65 x 50 cm;
- mesa de luz de 50 x 60 cm;
- fotocopiadora DINA4 Y DINA3;
- Impresora láser DINA4;
- Plóter Epson 7900 DINA2.

- **Formatos máximos de impresión:** 112 x 76 cm. (Admiten trabajos de dimensiones mayores).

Metodología de trabajo
El taller se amolda todo lo posible a las circunstancias peculiares de cada proyecto y de cada artista. Cantera y Gambín trabajan sobre una imagen dada como "patrón" sin que el artista esté presente a lo largo del proceso de realización de matrices, y lo hacen también con el artista en el taller (tenga o no experiencia en el campo de la obra gráfica), puede mandar las matrices con instrucciones precisas, sobre el papel o por ordenador; el grado de implicación lo decide el artista, el taller y el editor[39].

Clientes
Trabajan para artistas como; Óscar Méndez Lobo, Víctor Ceprián, Laura Lío, Ramón Compani, Gabriel Moreno etc. Para empresas privadas estampando regalos de empresa, para distribuidores de obra gráfica y para galerías con obra propia.

Cursos formativos
Cantera y Gambín imparten formación continua a un grupo máximo de diez alumnos, los lunes y jueves de 17 a 20 horas, y los sábados de 11 a 14 horas.
El taller también programa cursos monográficos a lo largo del año, tanto de técnicas que se trabajan en el taller como de otras ajenas, impartidos por distintos profesionales invitados.

Exposiciones y participación en ferias: El Mono de la Tinta ha realizado los "Encuentros entintados" en la red Itiner de Madrid, y en la exposición "Arte en las Planchas" Ha colaborado en el proyecto "Veo veo" en la Calcografía Nacional con la Asociación Hablar en Arte, y ha participado en ferias como Masquelibros.

Venta y edición de Obra Gráfica
Hasta el año 2010, el taller funcionó como editora y galería que exponía la obra de los artistas editados; algunos de éstos fueron Antonio Portela, Sonia Higueras, Juan Pablo Villalpando, Diana Aitchison, o Juan Lara entre otros. Actualmente distribuye los fondos editados a través del sistema de suscripción de socios: «Los amigos de la tinta», que mediante el pago de cuotas de 12 € mensuales, permite adquirir anualmente, una de las estampas.

Colaboración con otros talleres
Trabajan en colaboración con otros talleres tanto a la hora de acometer proyectos demasiado amplios, reorientar a artistas que quieran trabajar determinadas técnicas en las que el taller no está especializado, colaborar para solucionar problemas técnicos y cualquier proyecto gráfico en el que la presencia de otro taller haga más interesante y fructífero el trabajo o la experiencia.

---

39 Información obtenida a partir de una entrevista personal con las impresoras en octubre de 2009.

Entrevista a Miriam Cantera y María Gambín[40]:

¿Qué opinión tienen de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Para nosotras es una de las relaciones más positivas y fructíferas cuando ambas partes asumen su labor, es necesario y primordial que el mundo del grabado tenga muchos artistas que, conociendo o no, el procedimiento, puedan desarrollar sus proyectos en este campo.

¿Qué opinan de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Goza de una mínima salud gracias a la implicación de artistas y técnicos, el apoyo institucional es prácticamente nulo o anecdótico, de hecho hay poquísimas salas que expongan gráfica y como tantas cosas, el mínimo apoyo institucional a las artes se concede a procedimientos sobre soportes que poco tengan que ver con el papel y con la obra seriada, o a otros que por su rabiosa actualidad responden mejor a la idea de contemporaneidad. Es importante que el mundo de la gráfica encuentre un lugar en el que pueda mantener su naturaleza seriada pero también su lugar híbrido en el arte contemporáneo.

¿Qué piensan de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Son dos sistemas diferentes de editar, uno es estampación y otro es impresión, y tratar de confundirlos es algo que sólo va en detrimento de ambos métodos.
Los artistas que gocen del trato directo con los materiales optarán por la estampación y el trabajo directo sobre la matriz (con o sin ayuda de los ordenadores), mientras que los artistas que gocen del trabajo separado del material, optarán por la impresión digital.
La diferencia fundamental es el sistema de «volcado» de la imagen al papel y no es lo mismo, ni debe considerarse lo mismo, una estampación y una impresión, pero ambos son medios óptimos para la labor de edición de una obra.

40 La entrevista tuvo lugar en el taller El Mono de la Tinta en octubre de 2009.

EL NARANJITO

dirección
María Antonia Sánchez
fundación 2013
domicilio
Urb. Huerta del Prado
Nogal, 17
29604 Marbella (Málaga)

tel 637516108
url www.facebook.com/tallernaranjito?fref=ts

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

María Antonia Sánchez (1954) entró en contacto con el grabado en el taller del Museo de Grabado Español Contemporáneo de Marbella (MGEC), en los años noventa; a partir de entonces ha ido formándose en los distintos procesos de estampación en numerosos talleres. En la actualidad, Sánchez compagina los estudios en Historia del Arte, con su trabajo en taller El Naranjito, un espacio creado en la ciudad de Marbella, en 2013, para «su disfrute personal»[41].

Servicios

El taller está principalmente enfocado al desarrollo de la obra personal de su propietaria, quien además alquila puntualmente sus instalaciones a aquellos artistas que desean llevar a cabo proyectos de obra gráfica, facilitándoles también asistencia técnica.

Cursos

María Antonia Sánchez no imparte cursos regularmente, pero ha colaborado con el MGEC de Marbella en la organización de talleres monográficos de tipografía, en El Naranjito, y en el taller del MGEC[42].

Descripción del taller

El taller está situado en la vivienda de Sánchez y cuenta con instalaciones para grabado calcográfico, grabado en relieve, algrafía y tipografía. Está especializado en tipografía aplicada al libro de artista.
Maquinaria: cuenta con una prensa calcográfica, una prensa vertical, varios chibaletes, tres prensas *sacapruebas*, una prensa Adana inglesa y un buen surtido de tipos móviles de plomo y de madera.

41 Información obtenida a través de comunicación personal con la propietaria en septiembre de 2015.

42 *Ibídem*

ENTINTA

Asociación
fundación 2007
domicilio
Nació, 35
08026 Barcelona

tel 608 230533
mail entinta@entinta.net
url www.entinta.net

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Entinta es una asociación conformada por veinticuatro artistas que tienen como finalidad principal la creación, edición, distribución y venta de su obra gráfica original, en tirajes limitados.

Ediciones por encargo para artistas y editores

Además de sus propios trabajos, Entinta realiza ediciones por encargo para empresas e instituciones, desarrollando todo el proyecto integral; desde la creación hasta la presentación final, en carpeta o enmarcada.

El taller está especializado en técnicas calcográficas y grabado en relieve, con unas medidas máximas (de matriz) de 85 x 115 cm. Trabajan realizando la *Bon à tirer* con el autor.

Otro de los servicios que ofrecen es el alquiler de obra gráfica por periodos desde una semana hasta seis meses, que pueden ser reemplazadas o adquiridas en propiedad.

ESCUELA DE ARTE DE ALMERÍA





dirección
Juan Ramón Muley
domicilio
Plaza Pablo Cazard, 1
04001 Almería

tel 950 156 158
fax 950 156 162
mail contacto@eaalmeria.es
url www.eaalmeria.es

horarios
08:30 -14:00 // 15:30 - 21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE CÁDIZ

dirección
Luis Gonzalo González

domicilio
Avda. de las Cortes, 3
11012 Cádiz

tel 958264462
url www.eacadiz.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE CASA DE LAS TORRES DE ÚBEDA

dirección
María del Carmen Marín Moreno

domicilio
Plaza de San Lorenzo, 7
23400 Úbeda (Jaén)

tel 953 779595
mail casadelastorres@gmail.com
url www.escueladearteubeda.es/escuela

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE PEDRO ALMODÓVAR CIUDAD REAL

dirección
Vicente Ruiz Pérez

domicilio
Plaza de la Provincia, 1
13001Ciudad Real

tel 926224000
url www.escueladeartepedroalmodovar.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE CÓRDOBA

dirección
Luís Manuel García

domicilio
Agustín Moreno, 45
14002 Córdoba

tel 671565905
mail escueladeartecordoba@yahoo.es
url
www.escueladeartedecordobadionisioortiz.com/

horario
L.-V. 09:00 - 14:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE CUENCA

dirección
Carlos Hernández

domicilio
San Pedro, 19
16001 Cuenca

tel 969 237250
mail info@eacuenca.com
url eacuenca.com



servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE GRANADA





dirección
Blas Calero Ramos
domicilio
Gracia, 4
18002 Granada

tel 958 264 462
mail info@escueladeartedegranada.es
url
www.escueladeartedecordobadionisioortiz.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE Y SUPERIOR DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BB.CC. DE PINTURA DE LEÓN

dirección
Miguel Mielgo

domicilio
Pablo Flórez, 4
24003 León

tel 987245968
mail 24016791@educa.jcyl.es
url www.escueladearteleon.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE LUGO

dirección
María Esther Muñoz Mella

domicilio
Paseo dos estudiantes, 31
27002 Lugo

tel 982220790
mail info@escoladeartelugo
url escoladeartelugo.com

horario
L.-V. 09:00 - 14:00 // 16:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





ESCUELA DE ARTE DE MELILLA

dirección
Florindo López

fundación estudios 1998
domicilio
Avenida de la Juventud, 19
52005 Melilla

tel 952673724
url www.esc-artemelilla.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE Nº10 DE MADRID

dirección
Tránsito del Cerro

domicilio
Ciudad de Barcelona, 25
28007 Madrid

tel 915512645
915012241
fax 915015485
mail escuela@artediez.es
url http://artediez.es/

horario
L.-V. 08:15 - 21:15 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE OVIEDO



dirección
José Antonio Casanueva

domicilio
Julián Clavería, 12
33006 Oviedo

tel 985 23 90 07
mail Administracion@escueladearte.com
url www.escueladearte.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE PAMPLONA

dirección
José Miguel Ascunce
fundación 1998
domicilio
Amaya, 27
31004 Pamplona

tel 948 291203
mail ea.pamplona@educacion.navarra.es
url www.escueladeartepamplona.com

horario
L.-V. 08:00-14:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



La Escuela de Arte de Pamplona implantó el Ciclo Formativo de Grado Superior de Grabado y Técnicas de Estampación, el curso 1998-1999 —tres años después de su aprobación a nivel nacional—. Dicha formación se desarrolla en dos cursos y consta de un total de 1.950 horas lectivas. En el primer curso se imparten las materias específicas de *Taller de Grabado I* y *Taller de Litografía I*, mientras que en el segundo se imparten como específicas: *Proyectos de Grabado*, *Taller de Grabado II*, *Taller de Litografía II*, *Taller de Serigrafía*, *Proyecto Integrado* y *Técnicas Gráficas Industriales*. Dichas materias se completan con otras genéricas y con la realización de un *Proyecto Final* y una *Fase de Formación Práctica en Empresas* relacionadas con el Ciclo.

Descripción de las instalaciones

Los talleres donde se imparten las materias específicas del Ciclo, ocupan prácticamente todo el subsuelo del Centro y se dividen en dos espacios independientes. Por un lado, se encuentra el espacio compuesto por el taller de grabado y litografía, y por otro lado, el espacio con el taller de serigrafía y el de técnicas gráficas industriales.

El primero comprende un amplia superficie diáfana dividida en dos áreas contiguas. La primera dedicada al taller de grabado calcográfico, grabado en relieve y artes del libro, y la segunda al taller de litografía.

El área de grabado calcográfico está equipada con dos tórculos de la casa Azañón, un tórculo Arteina, mesas de trabajo con estantes, mesas de entintado, paneles con herramientas y rodillos, estanterías para tinta y material diverso, dos *calientaplanchas*, una mesa de luz, una cizalla y una guillotina para planchas, una resinadora eléctrica, dos cabinas de ácidos con extracción localizada, una pila grande para enjuagar las planchas, una pila para mojar papel, una pila para el lavado de manos, un *rack* de secado; y una mesa para apilar, secar y prensar estampas.

La zona de procesos de en relieve, comparte las mesas de trabajo y entintado de grabado calcográfico y se compone de una prensa vertical de percusión, un banco de carpintero con cajones de herramienta pequeña (sierras, piedras de afilar, cepillos, etc) y una muela eléctrica.



Contigua a esta zona, completa el taller el área dedicada a las artes del libro y la encuadernación, compuesta por mesas y bancos de trabajo, una prensa de encuadernación vertical, una guillotina antigua de encuadernación manual, una cizalla para cartón, dos prensas de encuadernar o *burros*, hélice de triturado de pasta de papel, una bañera, tanques, formas para la elaboración de papel artesanal, y otros útiles de encuadernación.

El taller de litografía y fotolitografía cuenta con tres prensas de litografía manual de palanca, situadas frente a una larga fila de mesas de entintado; un *rack* de secado, una insoladora de litografía Howson Apolo, y una prensa de pruebas de *offset* eléctrica. Además, hay una pila de graneado de acero inoxidable exenta; una pila de revelado de planchas fotosensibles; mesas de procesado con estanterías para material; mesas de entintado, con almacenamiento inferior para planchas, papel de pruebas, papel de edición; mesas auxiliares para estampación; y una pila de agua de lavado general.

La zona de preparación de dibujo y preparación de matrices, dispone de mesas de dibujo, una mesa de luz, un armario con material de dibujo, paneles de herramientas (con espátulas, reglas y accesorios), rodillos, cuchillas de diferentes tamaños para las prensas, y estanterías para el almacenamiento de piedras.

Este espacio se completa con un pequeño almacén cerrado, donde se guarda el material fotosensible y otros productos fungibles; y una oficina que se utiliza como «zona limpia», para la manipulación del papel, el prensado y la conservación de estampas. Ésta cuenta con cuatro planeras, tres equipos informáticos, un escáner, una fotocopiadora, una cizalla *Ideal* y hendidora, una pequeña biblioteca, quince asientos y un proyector.

El segundo espacio del Centro dedicado al ciclo, alberga el taller de serigrafía y el de técnicas gráficas industriales que se ubican también, en el subsuelo de la Escuela (contiguo al espacio anterior, pero en un edificio anexo).

El taller de serigrafía se divide en tres áreas. La primera corresponde a una antesala compuesta por un almacén de pantallas y estanterías para material fungible, un afilador de racletas y enteladora manual de pantallas. La segunda área, dedicada a la estampación, dispone de quince puestos de trabajo equipados con bisagras; dos grandes mesas centrales de trabajo, cubiertas con cristal; unidades de extracción de gases localizados (para trabajos puntuales con tintas grasas); dos prensas semiautomáticas con aspiración; una pequeña prensa manual con contrapesos, y tres *racks* de secado. El taller cuenta además, con estanterías para tintas y materiales, junto a una mesa de mezcla de tintas y tres mesas de luz.

El área de lavado y revelado está equipada con una insoladora, secadora de pantallas, zona de emulsionado, pila de lavado y revelado con luz; manguera de presión; almacenamiento de herramientas y materiales de lavado, emulsionado y revelado; mesa de luz grande; y pila de lavado general con termo de agua caliente.

Finalmente, se encuentra el taller de técnicas gráficas industriales, al cual se accede por el taller de serigrafía. Éste se compone de once equipos informáticos con tratamiento de imágenes digitales; una impresora láser HP Laserjet 8100 y una

impresora Epson *Inkjet* para fotolitos, Epson Stylus 1400, escáner A3 y una gran mesa de luz. Además hay un laboratorio de fotografía analógica, con entrada estanca a la luz, que cuenta con armarios para material fotográfico, zona húmeda con pila para revelado, y cuatro puestos aislados dotados de ampliadoras, dos cámaras tipo *repromaster* y lavaojos de emergencia.

Actividades paralelas

Las clases lectivas se complementan con actividades paralelas programadas por el Ciclo, como son la participación en diferentes certámenes de arte gráfico y en diferentes exposiciones dentro y fuera de la Escuela; así como la visita a talleres de estampación privados, en donde varios de los alumnos completan los estudios con la fase de formación práctica en empresas. Cabe señalar que un buen número de alumnos del Ciclo, han llegado a establecer sus propios talleres de estampación (generalmente de forma colectiva), donde acometen su obra e imparten formación.

ESCUELA DE ARTE DE RUBÍ

dirección
Candi Casadevall

domicilio
Joaquim Blume, 28
08191 Rubí (Barcelona)

tel 952 673724
mail info@artedra.net
url artedra.drupalgardens.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

dirección
Javier Eloy Campos

domicilio
Camino del Hierro, 6
38009 Santa Cruz de Tenerife

tel 922202616
url www.escueladeartetenerife.com/
horario
L.-V. 08:00 - 21:40 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE SEVILLA

dirección
Manuel Navas

domicilio
Juan de Padilla 10
41005 Sevilla

tel 955 622 233
url escueladeartedesevilla.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE DE ZARAGOZA

dirección
José Miguel Acedo
fundación estudios 1999
domicilio
María Zambrano 5
50018 Zaragoza

tel 976 506624
mail eartezaragoza@educa.aragon.es
url
www.escueladeartedezaragoza.com/escuela/



servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

ESCUELA DE ARTE Y SUPERIOR DE DISEÑO LLOTJA DE BARCELONA

dirección
Magí Franquesa

fundación
domicilio
Ciutat de Balaguer, 17
08022 Barcelona

tel 934181720
934086789
mail ea-llotja@xtec.ca
url llotja.cat/llotja/page/1/737/0/Inici

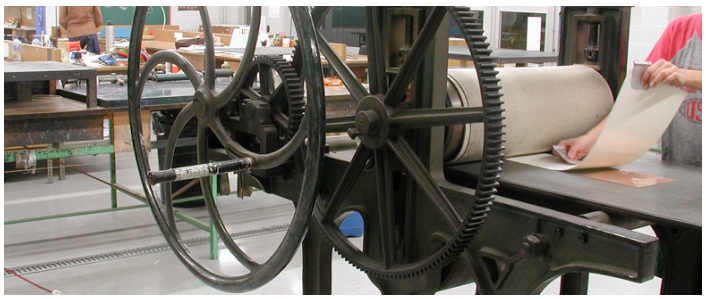
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





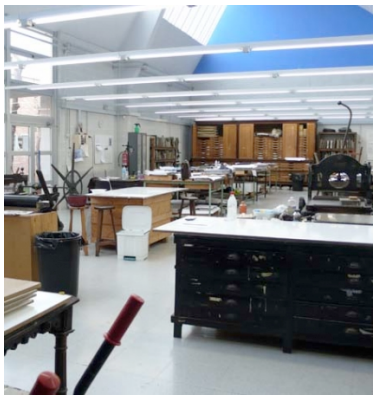
La Escuela Superior de Diseño y de Artes Llotja es la escuela de arte y diseño más antigua de España. Las primeras aulas se instalaron en el piso superior del edificio de la Llotja de Mar; del cual tomó su nombre popular.
Su objetivo fundacional fue el de formar dibujantes que fueran capaces de diseñar objetos y motivos ornamentales que serían fabricados por las nuevas industrias manufactureras, impulsando la producción y el comercio. Pero muy pronto se transformó en Escuela de Artes Nobles (1800) y dedicó su principal actividad a la formación de pintores, escultores y arquitectos, siendo la primera escuela de Cataluña en impartir estudios de Arquitectura (1817).
A principios del siglo XX la Escuela pasó a ser, primero, Escuela Superior de Artes e industrias y Bellas Artes (1900) y, después, separadas las industrias, Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes (1910). Hasta que en 1944 los estudios de Bellas Artes se constituyen en una escuela independiente.
En 1910 se crean los talleres, dando lugar a las especialidades artísticas que se conservan hasta hoy, incorporando a partir de 2002, los Estudios Superiores de Diseño.
Actualmente, la escuela ofrece un amplio abanico de especialidades y niveles educativos, de asignaturas y módulos teóricos, históricos, tecnológicos, legales, experimentales, proyectuales y prácticos, constituyendo un ejemplo casi único de interrelación entre los diversos campos del conocimiento y la creación artística[43].

Descripción de talleres

El taller de grabado posee unos 250 m^2, trabajan alumnos tanto del Ciclo Formativo de Grado Superior de Grabado (asignatura), como alumnos de la optativa de diseño. Se estudian todas las técnicas tradicionales del grabado, así como otras técnicas alternativas en materiales.
El taller dispone de un equipamiento completo para realizar todas las técnicas de grabado calcográfico y xilografía, desde las tradicionales hasta las técnicas no tóxicas como los fotopolímeros o los *films* fotosensibles.
Cuenta con la siguiente maquinaria: dos tórculos (1 de ellos de 1 metro de luz), caja resinadora, extractores de ácidos, insoladora de fotopolímeros, pirograbador y flexo, *calientaplanchas*, rodillos de diferentes medidas, gubias para madera, etc.
La mayor parte del material fungible es de uso común y se incluye en las tasas de material.
Taller de litografía. En el taller de litografía trabajan alumnos tanto del Ciclo Formativo de Grabado, como asistentes a los monográficos en el proyecto *Llotja Abierta*.

43 Para más información puede consultarse la página web de la Escuela: <http://www.llotja.cat/llotja/page/2/416/0/Historia>





El taller consta de amplias instalaciones donde al alumno tiene un espacio propio para poder dibujar sin necesidad de mover las piedras. Hay espacios específicos para el graneado, la preparación de la piedra, la manipulación del papel y su posterior prensado.
Cuenta con la siguiente maquinaria: cuatro prensas litográficas, tres de las cuales son para piedra, dos con el sistema francés y una con el sistema alemán. La cuarta máquina es una prensa semiautomática de *offset.*
El taller tiene un surtido de alrededor de 400 piedras litográficas de dimensiones diversas, hasta 100 x 70 cm. Las más grandes se pueden mover con un toro hidráulico. La mayor parte del material fungible, así como las piedras, rodillos, materiales de dibujo que son de uso común y se incluyen dentro de las tasas de material.

El taller de serigrafía ofrece a los alumnos espacio para realizar trabajos y operaciones de preimpresión. También dispone de un espacio para la preparación y limpieza de las pantallas, una sala adecuada para emulsionar, insolar y revelar. Dos insoladoras, una de 100 x 115 cm. de fluorescentes ultravioletas y horno-secador y una segunda de 120 x 150 cm. de focus halogen HPR de 2000 i 5000 w de 150 x 150 cm. El taller también dispone de un plotter Epson pro4000, cedida por la casa Epson para realizar estampas digitales.
El área de estampación la conforman siete bisagras manuales y una máquina de estampación manual de 70 x 100 cm, con absorción.
Todos estos dispositivos están tanto al alcance de los alumnos del Ciclo Formativo de Grabado y Técnicas de Estampación, como de la optativa de los estudios Superiores de Diseño Gráfico.

ESCUELA DE BELLAS ARTES EULOGIO BLASCO

maestro de taller
Pedro Valhondo

fundación 1987
domicilio
Ancha, 1
10003 Cáceres

tel 927 21 59 93
mail mjherreros@dip-caceres.es
pandres@dip-caceres.es
jiacha@dip-caceres.es
horario
L.-V. 16:45 - 21:15 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Perteneciente a la Diputación Provincial de Cáceres, la Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco, se fundó en 1987 en Cáceres, como un centro de formación artística, no reglada.

Formación

Dentro de las especialidades que imparte la escuela, se encuentra la de procesos de estampación gráfica. Ésta se desarrolla durante el curso escolar en horario de 16.45-21.15 horas, de lunes a viernes. Los contenidos de su programación se organizan de la siguiente manera:

- 1º curso: técnicas directas de grabado calcográfico y monotipos.
- 2º curso: técnicas indirectas de grabado calcográfico, grabado en relieve, y conocimientos básicos de litografía y serigrafía.
- 3º curso: técnicas aditivas y procesos digitales.
- 4º y 5º curso se dedica a la realización de un proyecto final.

La docencia y el mantenimiento del taller está a cargo de Pedro Valhondo.

Instalaciones

El taller de gráfica cuenta con dos prensas calcográficas, una prensa vertical, una prensa litográfica, y varias mesas para serigrafía.[44]

44 Información obtenida a través de comunicación personal con el maestro de taller del Centro; Pedro Valhondo el 2 de julio de 2015.

ESPACIO CREATIVO ALEXANDRA

dirección
Alexandra García Núñez
fundación 2013
domicilio
Francisco Cubría, s/n
39007 Santander

tel 652 948116 // 942 037210
mail
info@espaciocreativoalexandra.com
url
espaciocreativoalexandra.blogspot.com
.es/

horario
L.-V. 10:00 – 14:00 / 16:00 – 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



El Espacio Creativo Alexandra se fundó en Santander en 2013, por la artista Alexandra García Núñez con dos líneas de actuación: la actividad docente, a través de una surtida programación de cursos; y la exposición en su galería, en donde el arte gráfico juega un destacado papel.

Cursos

Uno de los mayores acentos de este espacio radica en su amplia programación formativa, que combina cursos continuados de dibujo y pintura, para niños y adultos; con talleres monográficos enfocados al arte gráfico. Éstos últimos poseen un carácter muy específico, con un desarrollo temporal corto y variable, en función de la materia impartida y del enfoque de la práctica, para los que García Núñez suele invitar a diversos expertos del ámbito gráfico a que participen como docentes.
Entre los monográficos que han tenido lugar en el taller, podemos citar el de Punta seca y *carborundum* impartido por David Arteagoitia en 2013 o Algrafía, por Sonia Higuera[45].

Instalaciones

El taller está ubicado en la calle Francisco Cubría de Santander, y dispone de un amplio local de paredes blancas, que cuenta con una superficie de 250 m^2, dos tórculos pequeños, insoladora, fotocopiadora, *sacapruebas* de pequeño formato y amplias mesas de trabajo.

Galería

La galería del ECA se compone de dos espacios; el primero está dedicado a todas las disciplinas de las artes plásticas, y el segundo, enfocado a la exhibición de aquellos artistas que utilizan los procedimientos gráficos como recurso principal en su producción artística. Su línea expositiva mantiene un diálogo entre los artistas relacionados con la Comunidad Cántabra, y otros creadores de ámbito nacional e internacional, entre los que han expuesto destacables artistas del panorama gráfico actual. Podemos citar por ejemplo, a Miriam Cantera, David Arteagoitia, Vicky Kylander, Iria do Castello, Hondartza Fraga, Nadia Barkate y Laura Bisotti. Además, el Centro ha participado en la feria de Arte Santander 2014, donde se han expuesto obras de artistas vinculados al taller.

45 El reciente proyecto celebrado en 2015, Open Workshops, ha congregado durante un fin de semana a un nutrido grupo de artistas e impresores en el taller, para la docencia de mini talleres de dos horas de duración. En ellos han participado Chema Eléxpuru, Pilar Valdivieso, Daniel Gutiérrez Adán, Maite Martínez de Arenaza, Sonia Higuera o David Arteagoitia.

ESTUDIO DE GRABADO J.P. BENAVENTE

dirección
Jesús Palacios Benavente
fundación 1997
domicilio
Princesa, 27 bajo 1
28924 Madrid

tel 678417293
url www.jpbenavente.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Aguafuerte de Francisco Roa estampado por el taller.

J.P. Benavente está formado por Justiniano Jaime Gálvez y Jesús Palacios. Jesús Palacios se formó en la Escuela de Arte nº 10 de Madrid, y trabajó como técnico en el taller de Dietrich Mann (entre 1982 y 1989), estampando para numerosos artistas. Desde 1989, imparte clases de grabado en el Centro Cultural de Las Rozas de Madrid y en la Universidad Popular de Alcorcón.

Servicios
J.P. Benavente produce ediciones de obra gráfica en colaboración con artistas, en grabado calcográfico, grabado en relieve, y litografía en plancha.
Maquinaria: el taller cuenta con dos tórculos Azañón de 140 x 80 y 120 x 70 cm.

Clientes Han trabajado para artistas como Cristina Moroño, Luis Moro, Susana Quincoces, Lola Catalá, Francisco Roa y Xavi Carbonell entre otros.

FACTUM ARTE

dirección
Adam Lowe
fundación 2000
domicilio
Albarracín, 28
28037 Madrid

tel 915 500978
mail factum@factum-arte.com
url www.factum-arte.com

servicios

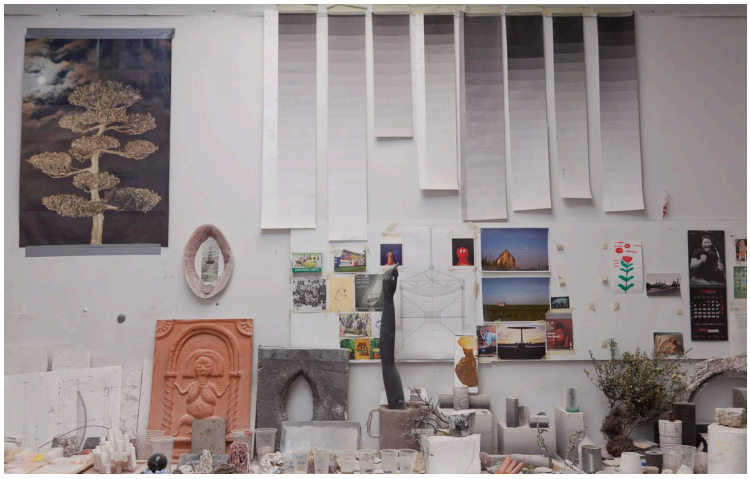
Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Instalación de la impresora de cemento por Dwight Perry en el taller de Factum Arte, abril de 2015.



Trayectoria

Factum Arte se fundó en 2000 en Madrid, por el artista e impresor inglés Adam Lowe (1959). La carrera de Lowe en la gráfica, comenzó con la colaboración como artista junto a importantes impresores como Hug Stoneman y uno de los colaboradores de Stanley Hayter. Experiencias que le llevaron a cofundar Permaprint, un taller dedicado a imprimir elementos fotográficos sobre cualquier superficie —siendo el punto de partida de la actividad que ahora desempeña—. En los años noventa comenzó a colaborar con el artista español Manuel Franquelo, con quien fundó Arte Factum en el barrio madrileño de Ciudad Lineal.

Los trabajos e investigaciones desarrollados en Factum Arte combinan tecnología contemporánea y técnicas tradicionales, gracias a la intervención de un equipo de más de cuarenta personas especializadas en diversos campos (restauración, pintura, escultura, grabado, fotografía, diseño, ingeniería, arquitectura) coordinados por Adam Lowe.

Equipo de trabajo: Adam Lowe, Juan Carlos Arias, Blanca Nieto, Silvia Rosende, Bruce Atherton, Carlos Bayod Lucini, Carmen G. Figueras, Alicia Guirao del Fresno, Sebastián Beyró, Damián López, Francisco Javier Barreno y Rafa Rachewsky, entre otros.

Instalaciones

Tras una mudanza a la calle Albarracín de Madrid, Factum Arte se ha expandido recientemente al edificio contiguo. Se trata de un enorme taller compuesto de varias naves donde dispone de la tecnología más avanzada, que gracias a sus proyectos de investigación está en permanente evolución. El taller cuenta por ejemplo con impresoras 3D, escáneres de luz blanca de NUB3D[46], cortadoras de láser de agua y cortadoras con sistema de fresado, una impresora de hormigón —diseñada por

46 Con estos escáneres, Factum Arte ha realizado trabajos de digitalización en el Museo del Prado, el Louvre, o el British Museum y uno de sus proyectos más ambiciosos, el escaneado de la Tumba de Tutankamon en el Valle de los Reyes de Egipto.



Proceso y obra final de la obra *Wound,* firmada por Anish Kapoor y realizado por Adam Lowe y Factum Arte para la editorial Ivory Press (Londres) Edición de 25 ejemplares.



Proceso de realización de una de las piezas de Jan Hendrix con corte de láser.

Dwight Perry— con unas dimensiones de 5 x 7 x 5 m (de altura) que permite llevar la impresión en hormigón a novedosas dimensiones, además de otros artefactos, que tal y como explica Lowe, van surgiendo a medida que van sobreviniendo necesidades para acometer nuevos proyectos:

> El mito del genio independiente no se da. Somos un equipo que incorpora a especialistas cada vez que es necesario. La gran diferencia es que la tecnología se va desarrollando en un sentido; la restauración o conservación, en otro; la práctica del arte, en otro, y en cierto sentido Factum conjuga todas ellas a la vez. Cuando necesitamos un nuevo escáner láser vemos si existe uno adecuado. Si lo hay, lo usamos; si no, lo inventamos.[47]

Ediciones por encargo

Factum Arte trabaja por encargo en proyectos artísticos para numerosos clientes entre los que se encuentran galerías-editora, como Paragon Press, Whitecube, Ivorypress, La Caja Negra entre otras muchas, y artistas como Anish Kapoor, Marc Quinn, Boris Savelev (con los que ha colaborado durante más de doce años) además de Urs Fischer, Marina Abramovic, Jan Hendrix, etc.

Sus proyectos artísticos despuntan por su versatilidad en cuanto a técnicas y formatos, que abarcan la estampa, el libro de artista y la escultura seriada. A continuación, exponemos una pequeña muestra de los proyectos que ha desarrollado.

Entre las múltiples ediciones artísticas que ha desarrollado el taller, podemos destacar el libro de artista *Wound* (2003). Firmado por Anish Kapoor y editado por la galería Ivory Press, del que se produjo una tirada de 25 ejemplares. Cada libro se articula en cuatro partes; la primera está formada por una caja forrada de papel gofrado pintado a mano con interior de papel y tela que contiene las otras partes. La segunda parte es una caja recubierta de seda con texto impreso en tipografía sobre papel hecho a mano con impresiones coloreadas a mano, un dibujo de la impresión de pigmento de los archivos utilizados para cortar el papel, y una hoja cortada por láser. La tercera parte es una escultura de papel elaborada con 261 hojas de papel cortadas y quemadas con láser[48]. Y la cuarta y última parte, es una escultura enmarcada, formada por 50 hojas de papel cortado con láser que están montadas en una base de aluminio con un marco de metacrilato.

Además Factum Arte, ha realizado y coeditado varias ediciones junto al artista Jan Hendrix, como la serie *Eclipse* de 2007, formada por una serie de diez piezas de láminas de acero en dos versiones (lacada y oxidada) obtenidas de una placa de acero (de 4 mm), cortada con un haz de láser a partir de un archivo digital de los dibujos originales del artista. Las piezas resultantes se componen de dos láminas, superpuestas que crean un sutil juego de sombras sobre el soporte donde se apoyan.

---

47 JARQUE, Fietta. «La originalidad como proceso» En: *El País*. (Madrid). 19/06/2010

48 El proceso de corte se ha realizado de la siguiente forma: cada hoja se ha cortado a partir de un fichero informático generado por separado. La intensidad del láser quema el papel al cortarlo dejando un tono marrón en el borde de cada hoja. Cada hoja está numerada individualmente y fijada a una base de aluminio pulido con un sistema interno de registro para mantener las hojas en posición. Véanse las diferentes fases de producción en la página Web del taller: FACTUM ARTE. Factum Arte. [En línea][Consulta 03/02/2015] Disponible en: <http://www.factum-arte.com/pag/59/Wound>

Factum Arte ha colaborado recientemente con la artista Maya Lin y la galería-editora Ivorypress, en la producción de una serie de piezas para la exposición *Rivers and Montains*[49]. Entre las obras, se hallan dos mesas tituladas *Pirineos* (2014); —una de ellas realizada en madera y la otra en mármol—, y otras dos piezas más pequeñas: *Aneto Glaciar* y *Maladeta Glaciar* —hechas en mármol Macael sobre una base de madera, que emulan la cadena pirenaica. Para la construcción de la pieza *Cloudine: Everest at 20000ft* se cortaron varios cartones que fueron ensamblados en capas de 1,5 mm de grosor, con resina, papel y madera que recreaban el Monte Everest.

La combinación entre tecnología punta y técnicas tradicionales, así como el carácter híbrido de buena parte de la producción del taller, sitúan a Factum Arte a la cabeza de los espacios de producción más vanguardistas, experimentales y renovadores del panorama gráfico internacional.

49 La exposición de Maya Lin; River and Montains tuvo lugar en la galería madrileña Ivory Press en noviembre de 2014.

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE BARCELONA (UB)

dirección
Decano: Salvador García
Dir. del Dpto. de Dibujo: Luís Felipe Ortega
fundación 1978
domicilio
Pau Gargallo, 4
08028 Barcelona

tel 934021100
933556000
mail sec.ba@ub.edu
url www.ub.edu/bellesarts/es/

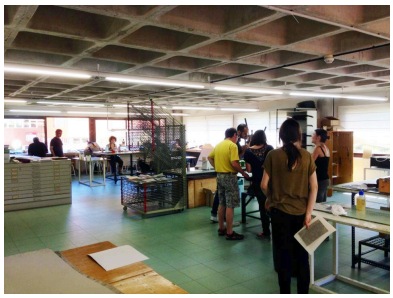
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (UCLM)





dirección
Decano: Javier Diez de Baldeón
fundación 1986

domicilio
Santa Teresa Jornet, s/n
16071 Cuenca

tel 969 179100 / 969 179102
url bellasartes.uclm.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID (UCM)

dirección
Decana: Elena Blanch
Dir. Dpto. de Dibujo: Ramón Diaz
fundación 1978

domicilio
Universidad Complutense. Greco, 2
28040 Madrid

tel 913943560
913943628
mail safba@ucm.es
url bellasartes.ucm.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE GRANADA (UGR)

dirección
Decano: Víctor Medina Flórez
fundación 1986

domicilio
Avda. Andalucía, s/n
18014 Granada

tel 958 24 29 75 / 958 24 3819
mail fbbaa@ugr.es
url bellasartes.ugr.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA (ULL)

dirección
Decano: Alfonso Ruiz
fundación 1978

domicilio
Camino del hierro, 4
38009 Santa Cruz de Tenerife

tel 922319730
mail fcbbaa@ull.es
url www.ull.es/view/centros/bbaa/Inicio/es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE MURCIA (UM)

dirección
Decano: Mariano Flores
fundación 2002

domicilio
Campus de Espinardo
30100 Murcia

tel 868 888745 / 868 884248
mail mjbg@um.es
url www.um.es/en/web/bellas-artes

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (UMA)

dirección
Decano: Salvador Haro González
fundación 2005

domicilio
Campus de El Ejido
29071 Málaga

tel 952 132780
mail bbaa@uma.es
url www.uma.es/facultad-de-bellas-artes/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE (UMH)

dirección
Decano: José Vicente Martín
fundación 1997

domicilio
Benidorm, s/n
03590 Altea (Alicante)

tel 966 85 91 23
966 85 9125
url bbaa.umh.es/ca/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (UNIZAR)



dirección
Decano: Rafael Lorenzo
fundación 2006

domicilio
Ciudad Escolar, s/n
44003 Teruel

tel 978618137
mail fcbbaa@ull.es
url titulaciones.unizar.es/bellas-artes/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA (UPV)

dirección
Decano: José Luis Cueto
Dir. del Dpto. de Dibujo: Antonio Alcaraz
fundación 1978

domicilio
Cami de Vera, s/n
46022 Valencia

tel 96 3877000
mail informacion@upv.es
url www.upv.es/entidades/BBAA/

horario
L.-V. 08:00 - 22:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



La incorporación de la Facultad de Bellas Artes de Valencia a la Universidad Politécnica en 1978, permitió completar las instalaciones del taller de grabado, dotando de medios necesarios a los talleres de xilografía, serigrafía y litografía.

Oferta formativa

Desde 2010, la formación relacionada con la disciplina de arte gráfico se enmarca dentro de los Estudios de Grado en Bellas Artes, pertenecientes al Espacio Europeo de Educación Superior. Las asignaturas dedicadas a la enseñanza de los procedimientos gráficos, tienen carácter optativo y una duración semestral, y se imparten en los módulos tres y cuatro, equivalentes al tercer y cuarto curso del Grado.
En el tercer curso, dentro de la Materia *Talleres de Creación Artística*, existen dos asignaturas de la disciplina de grabado que son: *Xilografía* y *Grabado Calcográfico* (ambas de 12 créditos ECTS).
En el cuarto curso, las asignaturas se enmarcan dentro de la Materia de Formación Específica en *Teoría y Práctica Artística*, y son: *Fundamentos del Grabado y de la Impresión* (de 9 ECTS), *Libro de Artista y Grabado*, *Fotografía y Procesos Gráficos*, *Fotograbado* y *Offsetgrafía* (de 6 ETCS).

Instalaciones

Los talleres se ubican en la primera planta del edificio B de la Facultad de Bellas Artes de de la Universidad Politécnica de Valencia. Éstos se dividen en cinco áreas denominadas *laboratorios*, que corresponden a los procedimientos de grabado calcográfico, litografía, serigrafía, xilografía y tipografía.
El laboratorio de Calcografía dispone de dos talleres divididos en dos partes diferenciadas, que permiten minimizar la interferencia entre las actividades que se realizan con máquinas y herramientas de tipo mecánico y las tareas en las que intervienen procesos químicos. Dispone de siete tórculos, dos prensas verticales, una cizalla de corte hidráulica y una cizalla manual.




Imágenes del Laboratorio de Tipografía de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

El laboratorio de Xilografía dispone de varias áreas diferenciadas; zona seca para el dibujo y la talla de las matrices, zona de entintado y limpieza de planchas, zona de estampación, y zona de tratamiento del papel.
Dispone de una prensa hidráulica, una prensa vertical de husillo, una prensa de encuadernación, una máquina *sacapruebas* de fotograbado, una máquina *sacapruebas* de tipografía (adaptada a xilografía) y un tórculo.

El laboratorio de Tipografía dispone de un espacio aproximado de 100 m^2, un espacio que permite trabajar en buenas condiciones a un grupo máximo de quince alumnos. El taller cuenta con numerosos caracteres tipográficos en diferentes cuerpos de letra, tanto de plomo como de madera, así como algunos fotograbados antiguos. Dispone de cuatro prensas tipográficas tipo Minerva, tres *Supercomodines,* cinco chibaletes, una guillotina de papel y una máquina tipográfica de impresión plana Heilderberg.

El laboratorio de Litografía y fotolitografía, cuenta con las siguientes instalaciones y maquinaria: una bancada de graneado de piedras litográficas, una prensa litográfica manual de pedal y aspas Brisset, una prensa litográfica manual de palanca Lecugraf, una prensa litográfica manual de carro deslizante, una prensa de pruebas *offset* manual, una prensa de pruebas *offset* eléctrica, una insoladora, una pila de revelado para planchas de *offset* y un plóter de formato medio.
El laboratorio de Serigrafía está provisto de un armario secado de pantallas, un caballete de emulsión de pantallas, una insoladora de serigrafía, ocho prensas manuales, dos prensas semiautomáticas, dos mesas de retoque y una fotocopiadora. Completan las instalaciones del Centro, el laboratorio de sistemas fotográficos, equipado con tres repromáster y cinco insoladoras plancha.

Actividades paralelas

Además de los cursos lectivos, los profesores del Área de Grabado participan regularmente en proyectos de investigación, organización de cursos, conferencias y exposiciones de selecciones de trabajos de alumnos. Desde el departamento se han planteado por ejemplo, numerosas actividades de formación impartidas por profesores y artistas invitados; entre los que han participado de la docencia, podemos nombrar a Joan Barbará, Daniel Manzano, José Fuentes, Don Herberth, Micha Kloth y Rodney Hamon. Asimismo se han organizado numerosas exposiciones que han servido para promover la obra gráfica como medio de expresión, a través de las muestras de trabajos de alumnos salidos de los talleres, y de profesores del Centro. Algunas de las muestras más relevantes han sido; *Encuentros en el Zócalo* (1993), un proyecto que contó con la participación de numerosos profesores de otros departamentos de la Facultad, que realizaron obra gráfica en los talleres y que se expusieron en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Méjico) y en la Universidad Politécnica de Valencia; o la reciente *Trazo Urbano* (2013), que implicó a

veintiún alumnos y profesores de la Facultad y del Centro de Arte y Entorno y a veintiún artistas mejicanos. Ésta última se ha expuesto en diferentes ciudades americanas y en la Facultad de Valencia. Otras interesantes exposiciones han sido: *Grabado japonés contemporáneo*, *Páginas singulares: Libros de artista*, *Libros alternativos: Los otros libros*, *Rodney Hamon & Tamarind Lithographies*, o *Gravats: Impressió-Expresió*.

A estas actividades tenemos que añadir las de investigación. En la actualidad, el Departamento de Dibujo cuenta con un Grupo de Investigación denominado Grabado y Estampación Grafotserxil, centrado en el desarrollo de proyectos de obra gráfica original y múltiple; y con el Grupo de Investigación Gráfica y Entorno, que reflexiona en torno a las formas de representación gráfica ligadas al espacio público.



Imágenes de la exposición del proyecto *Trazo Urbano* (2013) en la Sala Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, en 2015.

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO (UPV/ EHU)

dirección
Decano: Arantza Lauzirika
fundación 1978

domicilio
Campus de Lejona
Barrio de Sarriena, s/n
48940 Lejona

tel 946012000
mail fac.bellasartes@ehu.es
url www.ehu.eus/es/web/bellasartes

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE SEVILLA (US)



dirección
Decano: Jose Maria Sánchez
Dir. Dpto. de Dibujo: Daniel Bilbao
fundación 1978

domicilio
Calle Laraña, 3
41003 Sevilla

tel 954 486490
mail secrebbaa@us.es
url www.us.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (USAL)

dirección
Decana: Mª Soledad Farre
fundación 1982

domicilio
La Merced, s/n
37005 Salamanca

tel 923 294 622 / 923 294 620
mail adm.fba@usal.es
url campus.usal.es/~bbaa/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE VIGO (UVIGO)







dirección
Decana: Silvia García González
fundación 1990

domicilio
Maestranza, 2
36002 Pontevedra

tel 986 80 18 00
mail sdfba@uvigo.es
url belasartes.uvigo.es/bbaa/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA

dirección
Julio León (maestro de taller)
fundación 1981
domicilio
Saridakis, 29
07015 Palma de Mallorca

tel 971 701420
mail info@fpjmiro.org
url miro.palmademallorca.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
AutoediciónAutoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

La Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca surgió de la donación —en 1981—, del artista y su familia a la ciudad de Palma, de *Son Boter*, una propiedad del siglo XVIII, que incluía los cuatro talleres en los cuales Miró (1893-1993) había trabajado desde 1956, hasta su fallecimiento, con la intención de que se convirtieran en estímulo para las futuras generaciones de artistas.

En 1992, se reforzaba el conjunto inicial de la donación, con un nuevo edificio diseñado por Rafael Moneo que se añadía al taller de pintura de J.L. Sert y a los talleres y a la casa de Son Boter, configurando la actual Fundación.

Desde su inauguración, los talleres de la Fundación han tratado de buscar el equilibrio entre la memoria y la innovación, mediante el respeto hacia las técnicas gráficas tradicionales y el afán de contemporaneidad, potenciando la investigación y experimentación, así como el carácter colectivo del trabajo y el respeto por el trabajo en colaboración, que caracterizaron la actitud del artista.

Instalaciones y funcionamiento de los talleres

Las instalaciones de los talleres de litografía y grabado donde Miró trabajó junto al grabador Joan Barbarà y al litógrafo Damià Caus, se conformaron a finales de los años setenta adosados a la casona de Son Boter; y se conservan prácticamente como el artista los dejó. Con el tiempo se les fueron añadiendo, las instalaciones necesarias para disponer de un taller de serigrafía y los equipos de impresión digital, así como el instrumental para trabajar con los nuevos procesos de fotograbado en planchas de polímero y otras impresiones digitales sobre soportes alternativos, como la madera, el aluminio, la tela, el acetato, etc.

Desde 1999, los talleres cuentan con el artista y grabador Julio León[50], como técnico maestro de taller y están equipados con los medios y maquinaria que describimos a continuación.

Maquinaria

El taller de Grabado cuenta con un tórculo eléctrico Ribes con platina de 200 x 105 cm, resinadora, *calientaplanchas* de 70 x 100 cm, y otros materiales complementarios como *rack* de secado, planeras, mesas de trabajo, rodillos, mordientes, material de dibujo y preparación de planchas y tintas de la casa Charbonell.

El taller de Litografía dispone de una prensa *offset* plana de pruebas, de la casa Europroof (con medida máxima de impresión de 73 x 100 cm); una prensa litográfica manual (de 60 x 80 cm); rodillos de caucho; una veintena de piedras litográficas de medidas variadas; así como productos necesarios para el proceso litográfico sobre piedras y planchas de cinc y aluminio para *offset*: revelador de planchas, ácidos, tintas de las casas Sakata GSL., Tipolit y Graphic Chemical.

El taller de Serigrafía se compone de una prensa neumática para serigrafía, una insoladora de pantallas y planchas Sermesec, con una medida útil 90 x 110 cm; máquina para impresión plana con aspiración y reglaje de palanca Serimec, con una

50 El artista e impresor Julio León dirige además, su propio taller, el Taller de Gravat Torcular, situado en la localidad mallorquina de Algaida, v. p. 205.

medida de la platina de 70 x 100 cm, *racks* de secado, pantallas, racletas, tintas de la casa Unico (de base acuosa), así como los productos necesarios para la elaboración de pantallas e impresión serigráfica.

El taller de impresión digital está dotado de cuatro equipos informáticos Apple, tabletas gráficas, Impresora-fotocopiadora-escáner Canon ImageRunner Advance C5, impresora-Plotter Epson Stylus Pro 9900, software de tratamiento de imágenes y acceso a Wifi.

Completan las instalaciones, otros equipos comunes, como una plancha de transferencia térmica Firsan de formato A-3, guillotina de papel Ideal de 80 x 110 cm, fotocopiadora/impresora color DINA A3, video-proyector y medios audiovisuales.

Alquiler de instalaciones

La Fundación alquila estas instalaciones que funcionan como talleres abiertos para la producción de obra gráfica. Las tarifas de alquiler incluyen espacios, maquinaria y materiales básicos. Como referencia apuntamos, que la sesión de trabajo de una jornada de siete horas en el taller importa alrededor de 20 €; la de una semana, unos 60 €; y la de un mes, alrededor de los 380 €[51].

Cursos y actividades paralelas

Los cursos de obra gráfica comenzaron a celebrarse en 1994. Los primeros talleres formativos estaban especializados en grabado calcográfico, y con el transcurso de los años, fueron añadiéndose las distintas disciplinas presentes en la obra seriada de Miró.

La mayoría de talleres de obra gráfica se desarrollan durante una semana y reúnen en torno a una docena de artistas. Su programación de cursos se ha ido modelando con el tiempo, y actualmente comprende desde las técnicas más tradicionales, a las últimas tecnologías digitales. Entre los talleres que se han celebrado el último lustro, destacamos solamente por dejar una pequeña muestra, el de *Gráfica experimental en serigrafía*, impartido por Cecilia Segura, *Método de transferencia con tintas offset* por Santiago Serrano, *Manera negra,* impartido por Masataka Kuroyanagi, *Taller de platino-cromía* por Carlos Barrantes, *Fotograbado sobre polímero. La imagen fotográfica en el grabado contemporáneo,* impartido por Juan Lara, *Punto de fuga: gráficas de campo expandido* por Alicia Candiani, *Grabado y técnicas directas sobre cobre y plástico*, por Jordi Rosés y Pilar Lloret, *Xilografías sobre troncos y a gran formato*, dirigido por Wolfgang Folmer. *El papel y la filigrana, el dibujo como marca al agua. El papel de gran formato* por Victòria Rabal.

La importante tarea docente del Centro fue reconocida en 2001, por la Calcografía Nacional, con la concesión del Premio Nacional de Grabado por su labor en el desarrollo del arte gráfico.

La Fundación promueve las Becas Pilar Juncosa, que incluyen las becas para participar en los talleres de formación de obra gráfica; los proyectos de educación; y las becas de formación artística en otros centros como, la residencia en la Casa de

51 Las tarifas de precios pueden consultarse en la página web de la Fundación. Véase: <http://miro.palmademallorca.es>





Velázquez y en The Slade School of Fine Arts de Londres, así como la prestigiosa beca anual, Pilar Juncosa y Sotheby´s para el desarrollo de un proyecto artístico relacionado con el arte seriado y la obra múltiple.

Exposiciones

Las instalaciones de los talleres se complementan con un espacio expositivo —*Espai Zero*—, donde los artistas que han obtenido alguna de las becas de experimentación, creación u otra mención, tienen la oportunidad de mostrar el trabajo realizado.
Tanto las ediciones anuales que producen los talleres del Centro, así como sus convocatorias artísticas, pueden contemplarse anualmente, desde 2000, en la feria de Arte Múltiple, ESTAMPA.
Los talleres de la Fundació Pilar i Joan Miró han acogido a artistas e impresores procedentes de centros internacionales de gran tradición gráfica, como son El taller Experimental de Gráfica de La Habana, el Printmakers Workshop de Edimburgo, el Frans Masereel Centrum, el Milton Keynes o los talleres de Joan Barbarà y Arteleku, con el maestro litográfico Don Herbert, entre otros. Estas colaboraciones ponen de manifiesto el carácter universal de la Fundación, y la sitúan como uno de los Centros más atractivos y universales de nuestro país en torno a la obra gráfica.

FUNDACIÓN ANTONIO PÉREZ

dirección
Mercedes de Pola (maestra de taller)
fundación 2006

domicilio
Plaza de la Iglesia, s/n
16600 San Clemente (Cuenca)

tel 969301200
mail
mercedes@fundacionantonioperez.es
url en construcción

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

Formado a partir del antiguo taller impulsado por Zóbel —en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, y más tarde en la casa del artista—, se fundó en 2006, el taller de grabado dentro de la Fundación Antonio Pérez de Cuenca.
La actividad de este taller, que nació con vocación didáctica, se ha visto interrumpida en dos ocasiones (la última debido a un cambio de ubicación), reiniciándose en 2013, en una de las dependencias del actual Centro Joven.

Cursos

A lo largo de su historia el taller ha programado cursos en colaboración con distintos organismos. Mantienen un convenio con la Escuela de Arte de Cuenca para que sus alumnos realicen prácticas en sus instalaciones, y con la Universidad Popular de San Clemente, para la programación de cursos de larga duración.
El taller forma parte también, del área didáctica del Museo, donde se realizan todos los talleres del museo. Entre los cursos impartidos, podemos destacar:

- Taller de iniciación a las técnicas de grabado, organizado por el Centro de Profesores de San Clemente (2006/07).
- Taller de Grabado organizado por la Universidad Popular (2007/08) (2009/10)
- Cursos de verano organizados por la Universidad Complutense de Madrid.
- Curso de iniciación al grabado en relieve y calcográfico en colaboración con la Escuela de Arte de Cuenca (2008/09).

En su última etapa desde su reapertura en 2014, el Centro ha apostado por los cursos monográficos, para niños y adultos.

- Taller de iniciación al grabado en colaboración con los colegios de la localidad.
- Iniciación al monotipo organizado por el Centro Social de San Clemente.
- Taller de aproximación a la serigrafía a través de la obra de Luis Gordillo, impartido por Erik Kirksaether[52] y organizado por la Universidad Complutense de Madrid.
- Taller de estampación textil impartido por alumnas del ciclo de Serigrafía Artística de la Escuela de Cuenca.

Instalaciones

El taller cuenta con dos tórculos y ofrece formación en técnicas calcográficas directas y serigrafía directa. Existe una prensa litográfica pero está desmontada y la maestra de taller, Mercedes de la Pola, nos apunta que hay intención de ampliar próximamente las instalaciones y permitir que funcione como un centro abierto[53].

---

52 Erik Kirksaether es serígrafo de Gordillo y fundador del Taller Las Vistillas de Madrid, ver p. 206.

53 Información obtenida a través de comunicación personal con la maestra de taller, Mercedes de la Pola el 2 de abril de 2015.

FUNDACIÓN BILBAO ARTE

dirección
Maestro de taller: Pilar Valdivieso
fundación 1998
domicilio
Urazurrutia Kalea, 32
48003 Bilbao

tel 944 155097
mail info@bilbaoarte.org
url bilbaoarte.org/

horario
L.-V. 09:00-21:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria y servicios

La fundación Bilbao Arte es un centro dependiente del Ayuntamiento de Bilbao volcado desde su fundación —en 1998—, en la producción y la creación artística. El Centro pone a disposición de los artistas, los medios e infraestructuras necesarias para el desarrollo de proyectos artísticos que sin su aportación serían más inaccesibles, dotándoles de medios materiales —a través de becas— y de asesoramiento profesional de maestros y artistas.
Además de las becas para el desarrollo de proyectos artísticos en residencia, la labor de Bilbao Arte se centra en otras actividades como son; los seminarios y conferencias, en las que participan creadores de consolidado prestigio internacional, exposiciones de jóvenes creadores y jornadas de puertas abiertas, intercambios de artistas con otros centros artísticos, exposiciones en diversos países europeos, y asesoramiento artístico para el desarrollo de proyectos institucionales.

Instalaciones

La Fundación se creó a partir de la reconstrucción de un antiguo colegio público situado en el barrio de Bilbao la Vieja. Cuenta con una superficie aproximada de 3.500 m^2 útiles, divididos en cuatro plantas, un muelle de carga y descarga, además de una sala de exposiciones —acondicionada para cualquier intervención artística—, sala de conferencias, salas para la realización de proyectos, biblioteca-cafetería, doce espacios de cesión o estudios para el desarrollo de proyectos artísticos, talleres de fotografía, escultura, grabado, serigrafía, nuevas tecnologías y plató de filmación, entre otros. Los talleres están equipados con la maquinaria y los útiles para la práctica artística, y cuentan con personal especializado encargado de asesorar a los creadores y de garantizar el correcto funcionamiento de las infraestructuras.

Funcionamiento del taller

El funcionamiento del taller de grabado y serigrafía es similar al de los otros estudios de la Fundación, en los que conviven dos grupos de público que se dividen entre los artistas residentes, y los que no lo son. Dentro del primer grupo, se encuentran tanto los que realizan un proyecto cuyo eje de ejecución se centra en los procedimientos gráficos, como el resto de los becados que trabajan en otras disciplinas y usan el taller para desarrollar algunas fases de su proyecto o para experimentar con la gráfica



aprovechando la oportunidad que les brindan las instalaciones[54]. Además hay otro grupo de artistas «no residentes», que aunque no están becados, acceden al taller tras presentar un proyecto gráfico para desarrollar en la Fundación.
Debido a su condición de centro de producción, para trabajar en el taller es condición indispensable tener una base de conocimientos en el medio, aunque los artistas cuentan con la asistencia de la maestra de taller —Carmen Valdivieso—, para el desarrollo de sus proyectos.
El taller aporta los materiales básicos y su uso es gratuito. Los usuarios deben hacerse solamente, un seguro que les cubra en caso de accidente, y pagar el depósito de una fianza para cubrir los costes de posibles desperfectos.

Proceso de selección de artistas

La selección de artistas becados se realiza a través de un jurado invitado compuesto por tres profesionales del medio artístico, que varía cada año. Entre ellos se encuentran, críticos, catedráticos, galeristas, gestores de museos y artistas.
A lo largo de los dieciséis años de funcionamiento del taller, han pasado numerosos artistas de carácter muy heterogéneo, que, residentes o no, han desarrollado relevantes proyectos, muchos de los cuales constituyen un referente en el mapa del arte gráfico actual. Este es el caso por ejemplo, de Javier Herrero, David Arteagoitia, Shirin Salehi, o Laura Bisotti, por citar algunos.
Uno de los compromisos que adquiere el centro, es el seguimiento de la carrera de los creadores una vez concluida su residencia, de hecho muchos de ellos siguen utilizando sus instalaciones y participando en los seminarios o bien disfrutando de otras becas que la fundación establece con países extranjeros[55].

Actividades paralelas

El desarrollo de proyectos se complementa con otras actividades paralelas como encuentros y seminarios entre los que se programan varios ejes específicos en torno al arte gráfico que contemplan las inquietudes más actuales de la gráfica.
Destacamos en los últimos años, los seminarios de *Serigrafía expandida: del papel a la intervención serigráfica*, en 2011, a cargo de Christian M. Walter, *Introducción al fotograbado* y *Gráfica contemporánea: técnica-concepto*, impartidos por Pilar Valdivieso y Juan Lara, *De la fotografía al grabado,* impartido por Juan Lara en 2012, además de estimulantes conferencias como las insertas dentro del ciclo La expansión de la Gráfica, que celebrado en 2013, contó con la participación de Juan M. Moro, Ana Soler, Jesús Pastor Bravo y Chema Elexpúru.

54 El taller de gráfica mantiene una estrecha coordinación con el resto de talleres, lo que facilita la interacción de distintos lenguajes procesuales para la posible ejecución de proyectos multidisciplinares, por los que apuesta el centro.

55 Para mayor información consúltese el artículo que la revista Grabado y Edición dedica a la Fundación: ELORRIETA, Isabel. «Bilbao Arte». En: *Grabado y edición*. Madrid. Grabado y Edición S.L. diciembre 2013. Núm. 41. pp. 34-40.

Colaboraciones

Bilbao Arte promociona a los artistas que trabajan en el Centro a nivel nacional e internacional, a través del lanzamiento de becas de colaboración con otras instituciones que procuran la difusión de los residentes.

Entre las instituciones con las que la Fundación mantiene acuerdos de colaboración, se encuentran: el Instituto Tecnológico de Dublín, The One Academy of Communication Design de Malasia, el Centro de Producción Gráfica de San Luis Potosí, en Bolivia, la Secretaría de Estado de Morelia, en Méjico, o el Rogaland Art Centre de Stavanger, en Noruega. En los últimos años, la fundación ha colaborado realizando intercambios con otras instituciones similares como Kunsthause Bregenz, en Austria, y la Fundación Viana en Córdoba.

La afluencia de una treintena de artistas en residencia, que anualmente trabajan en la Fundación, además de los muchos usuarios regulares, que acuden a las instalaciones de Bilbao Arte para desarrollar sus proyectos de forma gratuita, constatan el alcance de este proyecto, que viniendo del ámbito público, redunda en el enriquecimiento artístico, cultural de la ciudad y de sus habitantes.

FUNDACIÓN MUSEO DEL GRABADO ESPAÑOL CONTEMPO-RÁNEO DE MARBELLA

dirección
María José Montañés (coordinadora de taller)
fundación 1992
domicilio
José Luis Morales y Marín, s/n
29601 Marbella (Málaga)

tel 952 864242
mail mjmontanes@mgec.es
url www.mgec.es
horario
L. 10:00 - 14:00 h
M.-V. 10:00 - 14:00 / 17:00 - 20:30 h
S. 10:00 - 14:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

La Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella se inauguró en el año 1992 con la intención de promocionar el grabado y la obra gráfica original y de fomentar la actividad artística. Desde sus inicios, la Fundación emprendió actividades paralelas a la gestión de la colección, entre las que se incluía el establecimiento de un taller de grabado —tres meses después de la apertura del museo al público—. Este taller supuso una novedad en el ámbito artístico de la ciudad, ya que salvo casos puntuales, Marbella no contaba con una tradición de grabadores.

Cursos

La principal actividad del taller es una serie de cursos que tienen como finalidad dar a conocer las distintas técnicas del grabado, e ir introduciendo a los alumnos en el conocimiento de las tendencias artísticas del siglo XX hasta la actualidad. A través de estas actividades se pretende conseguir captar un público fiel e interesado en todas las actividades del Museo.
Las principales líneas de actuación del taller son: las actividades especiales, las actividades de difusión y los cursos de grabado y creación. En éstos, han participado como docentes, entre otros; Jesús Núñez, Miguel Villarino, Manuel Vela, Pavel Alvert y Emilio Sdun.
La responsable de la programación y coordinación didáctica de los talleres del Museo, es María José Montañés Garnica.

Este taller ha servido como lanzadera para varios artistas que tras su experiencia como alumnos en el centro, han fundado sus propios talleres de gráfica, sirva como ejemplo el taller de grabado y tipografía, El Naranjito, formado por Maria Antonia Sánchez.

FUNDACIÓN FUENDETODOS GOYA

fundación 2008
maestro de taller Pascual Adolfo
domicilio
Cortes de Aragón, 7
50142 Fuendetodos (Zaragoza)

tel 976143830
mail goya@dpz.es
url fundacionfuendetodosgoya.org

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

La Fundación Fuendetodos Goya se originó a partir de la iniciativa del Municipio aragonés de rehabilitar la casa natal de Goya a mediados de los años ochenta, y de la apertura del Museo del Grabado Fuendetodos, en 1989, que apostó por llevar a cabo los primeros proyectos didácticos. A partir de entonces, Fuendetodos inició una intensa labor de actividades en torno al grabado, para la que contó con la colaboración de instituciones como la Calcografía Nacional, y de artistas gráficos aragoneses, que se involucraron de lleno en el proyecto a través de exposiciones y talleres formativos en técnicas gráficas, impartidos en las salas del Centro. A estas primeras iniciativas les siguieron otras paralelas, celebradas en otros centros como el Estudio Goya de Zaragoza o el Centro Cultural Casa de Goya de Burdeos.
En 1992, el Ayuntamiento de Fuendetodos y la Diputación de Zaragoza crearon el Consorcio Cultural Goya-Fuendetodos para continuar con la programación expositiva ampliando la proyección a artistas internacionales; proporcionar infraestructuras al pueblo, para arrancar con las obras de los talleres de arte gráfico y alojamientos para acoger a alumnos y visitantes (ambos inaugurados en 1994), con el objetivo de convertir a Fuendetodos en un foco de promoción, formación, difusión e intercambio de conocimientos en torno al arte gráfico.

Servicios

Tras más de veinte años, impulsando actividades formativas especializadas en procedimientos gráficos, el taller Antonio Saura mantiene abiertas en la actualidad, las siguientes líneas de trabajo: la introducción periódica de cursos de iniciación a lo largo de todo el año; la posibilidad de producción de obra y estampación por artistas y estudiantes con conocimientos de grabado; la edición de obra gráfica de artistas por el propio taller; y la consolidación de los cursos monográficos o de especialización[56].

Instalaciones

El taller de grabado, Antonio Saura, es un edificio de doble planta, con una superficie de 240 m² distribuidos en diferentes áreas; de dibujo, procesado de matrices,

56 FUNDACIÓN FUENDETODOS-GOYA. Fuendetodos. 2010. [En línea] [Consulta 23/05/2015] Disponible en: <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/>

entintado, estampación y de manipulación de papel y secado de estampas. Este espacio ha contado desde 2011, con el apoyo del técnico maestro de taller, Pascual Adolfo, y dispone de instalaciones para la práctica del grabado calcográfico y el grabado en relieve.
El taller cuenta con un tórculo Ribes de 105 x 150 cm, una prensa vertical de 50 x 40 cm, resinadora de 180 x 100 cm, cubetas de PVC para ácidos de 100 x 75 cm y 64 x 75 cm, extractor de pp monofásico, *calientaplanchas* de 40 x 60 cm, amplias mesas de trabajo y herramientas específicas de grabado: buriles, puntas secas, bruñidores rascadores, rodillos de diferentes tamaños y densidades, etc. Además cuenta, con dos equipos informáticos con escáner e impresora A4[57].

Cursos

El taller imparte cursos monográficos que se han venido celebrando anualmente en verano, con distintos niveles de especialización y una amplia variedad de contenidos, que van desde las técnicas más tradicionales del grabado, hasta los nuevos procedimientos gráficos. En ellos han participado docentes artistas y grabadores como, Valentin Kovachev, Julio Zachrisson, Joaquín Capa, José Fuentes, Monir, Pascual Blanco, Silvia Pagliano, Masafumi Yamamoto, Mariano Rubio, François Marechal, Maite Ubide, Pere Pons, Ángel Ramazzi, J. Solanas Donoso, José Rincón, J. T. Kaki, José Hernández, Enrique Brinkman, Natalio Bayo, Óscar Manesi, Julio León o Juan Barjola entre otros muchos.

Alquiler de instalaciones

El taller Antonio Saura de Fuendetodos abre sus puertas a los artistas que quieran producir obra gráfica en sus instalaciones. Éstas pueden alquilarse por jornadas completas con un coste de 25 €, que incluye la utilización de herramientas e instalaciones del taller.

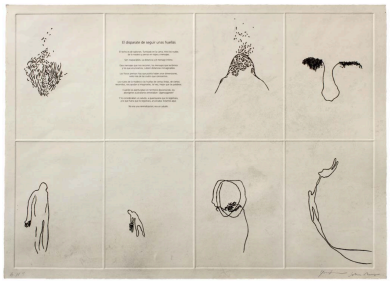
Exposiciones y actividades paralelas

Coincidiendo con el doscientos cincuenta aniversario del nacimiento de Goya, se inauguró en 1996, la Sala Ignacio Zuloaga[58], un espacio expositivo contiguo a la Casa Natal de Goya. Ésta sala, dividida en dos pisos, está dedicada a la difusión del arte gráfico, a través de una programación de exposiciones temporales que abarcan desde la estampa histórica hasta el arte gráfico más actual. Se han mostrado obras de artistas como Joan Miró, Pablo Picasso, Antonio Saura, Hernández Pijuan, Ràfols-Casamada, Eduardo Arroyo, Luis Gordillo, Josep Guinovart, Jaume Plensa, Víctor Mira, otros extranjeros como Jim Dine, John e Yves Berger o Zoran Music; y exposiciones monográficas que homenajean la labor de talleres de obra gráfica, sirvan de ejemplo, las muestras realizadas sobre el Grupo Quince, el Taller Mayor 28, el taller Benveniste CP&P, el taller de Pepe Bofarull o el Atelier Michael Woolworth de París.

---

57 Información extraída a partir de comunicación personal con Ana Peral Aroca, actualmente la coordinadora técnica de los talleres.

58 Este mismo espacio fue adquirido por el pintor Ignacio Zuloaga en el siglo xix, quien lo convirtió en una escuela homónima, en 1917. De ahí que la actual Sala expositiva lleve también, el nombre del artista.



Imágenes de la obra de John Berger e Yves Berger; una de las ediciones producidas y editadas por la Fundación Fuendetodos Goya, estampada en el Taller Antonio Saura, en 2013.

A las exposiciones celebradas en Fuendetodos, se les suman otras muestras itinerantes en diferentes municipios españoles y en el extranjero. Se han realizado intercambios de obra con países como Japón, Alemania o Francia, que han permitido difundir la obra gráfica de Goya y de otros artistas de la región.

En marzo de 2008, el Ayuntamiento de Fuendetodos creó la Fundación Fuendetodos-Goya, con el reto de difundir la obra y la figura de Francisco de Goya, y de convertir su villa natal en centro de referencia del arte gráfico, a través del Museo de Grabado Contemporáneo Goya Fuendetodos. Un ambicioso proyecto presentado en 2007, que propuso nuevo espacio considerablemente más grande (de 16.000 m^2) para aglutinar todas las actividades que la Fundación promueve; la investigación, las actividades formativas que incluyen las conferencias y seminarios; los talleres de grabado; las ediciones de obra gráfica; y las exposiciones de arte gráfico contemporáneo, que exigen un mayor espacio[59].

59 Tras seis años desde que se inicio el proyecto, éste sigue sin concluirse y las pocas noticias que nos llegan a través de los medios, parecen indicar que actualmente se encuentra paralizado debido a la crisis económica. Véase: CRUZ, Juan. «San Goya» El País. [en línea] [Consulta 10/07/2014] En: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/30/actualidad/1375205355_054999.html>

GALERÍA TALLER JOSÉ RINCÓN

dirección
José Ignacio Rincón
fundación 2002
domicilio
Valverde, 39. bajo izq.
28004 Madrid

tel 665602704
mail info@grabado-joserincon.com
url www.grabado-joserincon.com

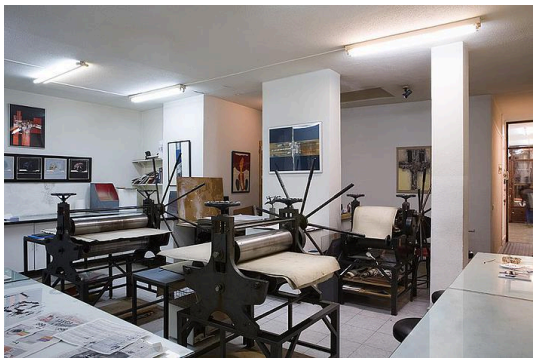
horario taller
LMJ 13.15 - 14:15 / 18-21 h
X 18:00 - 21:00 h
horario galería
L-V 18:00-21:00 h
S 12:00-14:00 (Mañanas consultar)

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

José Ignacio Rincón (1959), estudió Bellas Artes en Madrid especializándose en grabado. Posteriormente asistió como alumno a cursos en los centros Nicolás Salmerón y Círculo de Bellas Artes de Madrid.
En 2002, Rincón abrió las puertas de su taller en el calle Valverde 39, con el objetivo de impartir clases de grabado; dar la posibilidad a los alumnos no iniciados, de utilizar sus instalaciones; y ofrecer el soporte técnico a artistas conocedores del arte gráfico.

Instalaciones

El taller cuenta con 200 m^2 distribuidos en dos plantas, que permiten separar la zona de grabado de la zona de estampación. Está especializado en grabado calcográfico y grabado en relieve.
La sala de estampación dispone de 3 tórculos Martoc: T-45, T-60 y T-80.
La sala de grabar cuenta con mesas y mostradores de trabajo para diferentes procesos.

Cursos

José Rincón imparte talleres permanentes de grabado calcográfico y xilografía a grupos reducidos. Y talleres monográficos de litografía, fotopolímero y técnicas Aditivas. Además hay micro-cursos de 12 horas de duración y carácter muy específico como estampación de litografía sobre poliéster.
Entre los profesores se encuentran docentes y artistas consolidados como Juan Pablo Villalpando o Ángeles Marcos.
Rincón a su vez, ha participado como docente en otros centros e instituciones como la Fundación CIEC de Betanzos, en los desaparecidos talleres de la Galería Brita Prinz de Madrid, y en la Fundación Fuendetodos-Goya, entre otros.

La formación se complementa con el alquiler del taller para todos los artistas interesados en producir su obra gráfica, bajo atención personalizada.



Imágenes del Taller José Rincón en Madrid.
Izquierda primera planta.
Derecha: sótano

Tarifas: 80 €: una sesión por semana / 120 € dos sesiones por semana[60].
El taller cuenta con galería donde se han expuesto trabajos de artistas gráficos como Carmelo Rubio, Juan Pablo Villalpando, Manuel Ayllón, Ana Mallo, Joaquín Capa o Manuel Alcorlo entre otros.

Asistencia a ferias

José Rincón ha participado en ferias como ESTAMPA, Art Madrid, Casa Arte o Masquelibros. Además, organiza exposiciones colectivas en otros centros de Madrid y otras ciudades, con el fin de dar a conocer la obra gráfica de los artistas que trabajan o han trabajado en el taller.

60 Para más información, consúltese su página web: <www.grabado-joserincon.com>

GOROABETO

dirección
Raúl Santesteban y Sonia Ilzarbe

fundación 2005
domicilio
Goroabe 34, bajo
31005 Pamplona

tel 622 042 585 / 636 887 652
mail nomeolvides@yahoo.es

horario
Con cita previa

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria
Tras acabar los estudios de Técnicas de Grabado y Estampación en el año 2000, en la Escuela de Arte de Pamplona, Raúl Santesteban y Sonia Elizarbe, comenzaron en 2001 con la formación de su propio taller. Animados por la escasa oferta de espacios dedicados a la estampación de obra gráfica en la ciudad de Pamplona, abrieron en el año 2005 el Taller Goroabeto, un espacio dedicado a la estampación de ediciones de obra gráfica, y a la formación infantil en la gráfica.

Descripción del taller
El taller cuenta con un espacio de unos 70 m^2. Consta de dos zonas bien diferenciadas: una zona «limpia», con mesas de trabajo, almacenamiento de estampas, y una pequeña biblioteca; y otra zona para la preparación y el procesado de matrices y la estampación, donde se encuentra el taller de serigrafía, el tórculo, y las mesas de entintado.
Técnicas: Goroabeto está especializado en todas las técnicas calcográficas, litografía en plancha y serigrafía.
Maquinaria: Cuentan con un tórculo *Azañón* de 80 x 140 cm y mesa de serigrafía y pantallas de diferentes medidas.
Alquiler de las instalaciones del taller
Goroabeto funciona como un espacio de trabajo abierto para toda persona con conocimientos de grabado y estampación que quiera desarrollar sus proyectos bajo asesoramiento técnico en la realización de matrices y su estampación. El taller alquila sus instalaciones a partir de 9 euros/hora, con tarifas especiales dependiendo de las horas de trabajo.

Cursos: Sonia Eilzarbe imparte cursos continuados en el taller, destinados a niños, con duración de un curso escolar.

GRAFISK EKSPERIMEN-TARIUM

dirección
Henrik Bøegh
fundación 1996
domicilio
18413 Capileira (Granada)

tel (+45) 23320751
mail mail@artbag.dk
url grafiskeksperimentarium.dk/?lang=es

horarios
Abierto sólo en verano durante los cursos, en horario de 9:00-17:00 H.

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria
El danés Henrik Bøegh destaca por ser uno de los grabadores pioneros a nivel internacional, en la introducción de las técnicas no tóxicas en el grabado calcográfico. Cuenta con más de treinta años de experiencia en investigación y docencia; ha impartido talleres de pintura, fotografía y grabado, y ha escrito diversas publicaciones en la materia. En 1996, fundó el taller Grafisk Eksperimentarium en la pequeña localidad de Capileira en las Alpujarras de Granada.

Descripción del taller
El taller se encuentra en una casa centenaria con un jardín y vistas a las montañas, donde Henrik Bøegh y la pintora Åse Højer tienen sus respectivos estudios.
Posee una prensa calcográfica y toda la infraestructura necesaria para el trabajo con fotopolímeros. Ésta incluye insoladora, cabina de rociado, secadora (de confección casera), y un equipo informático para la confección de imágenes digitales.

Cursos
Los cursos que imparte Bøegh están dirigidos a estudiantes y profesionales del grabado con un número máximo de ocho alumnos, y se desarrollan en una semana, con horario ininterrumpido entre las 9:00 y las 17:00 horas.
El contenido del curso versa sobre prácticas no tóxicas en el grabado calcográfico, enfocadas al uso de barnices acrílicos y película de fotopolímero con aguatinta y aguadas directas en combinación con técnicas tradicionales de aguatinta, barniz blando, e imágenes fotográficas.
El precio del curso es de 935 €, e incluye materiales, uso del taller, alojamiento, desayunos y almuerzo en el jardín.

Además del taller granadino, Bøegh dirige el homónimo Grafik Experimentarium en Copenhague, taller que fundó en 1997, gracias a la ayuda del Ministerio de Medio Ambiente de Dinamarca y de diversos centros europeos.

GRAVART

dirección
Eduard Fàbregas y Montserrat Mtnez

domicilio
Verge de Montserrat, 1 bajos
17410 Sils (Gerona)

tel 653 357355
mail obragrafica@gravart.net
url www.gravart.net

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Descripción del taller
El taller se encuentra situado en una zona tranquila y luminosa, y cuenta con una superficie aproximada de 200 m^2.
Equipo de trabajo: Eduard Fàbregas y Montserrat Martínez.

Servicios
Gravart produce obra gráfica por encargo para artistas y editores; ofrece cursos formativos; así como la posibilidad de trabajar a aquellos artistas que posean conocimientos de grabado, incluyendo asesoramiento técnico.

Procesos: El taller está especializado en grabado calcográfico, xilografía, litografía en plancha de aluminio, fotopolímeros, y grabado *no tóxico.*

Cursos formativos
Fàbregas y Martínez ofrecen cursos de grabado orientados a profesores de educación plástica, cursos de grabado *no tóxico* y fotopolímeros, y cursos de litografía sobre plancha.
Los cursos tienen una duración semanal en torno a las 35 horas y se imparten en horario de 10 a 14 h y de 17 a 21 horas. Las plazas están limitadas a seis alumnos, y el precio de matrícula varía, dependiendo del curso.

HATZ GRAFIKO

dirección
Arantxa Gabino
fundación
domicilio
Calzada de Oleta, 37 bajo 3
20017 San Sebastián

tel 658726663
mail agabino@euskalnet.net
url www.agabino.com/taller.html

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

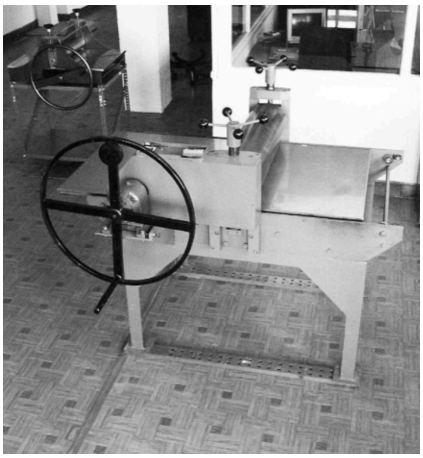
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





HEDERA PRINTMAKING

dirección
Shirin Salehi

fundación 2013
domicilio
Quiñones, 13 local
28015 Madrid

tel 666 447166
mail hederaprintmaking@gmail.com
url
hederaprintmaking.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria

Hedera Printmaking es uno de los talleres más recientes, fundado en 2013 por la artista y grabadora iraní, Shirin Salehi (1982), en el centro de Madrid. Salehi se inició en el grabado en el taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid; ampliando posteriormente su formación en la Escuela nº 10 de la ciudad, donde cursó el Ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación; y en otros talleres como el de la Galería José Rincón y la Fundación CIEC de Betanzos.
Recientemente se ha asociado también, la artista mejicana Anick Fernández (1959), formada en el l'Atelier de l'Ile, en Canadá y especializada en técnicas aditivas.

Descripción del espacio

El taller es un local a pie de calle y está dividido en tres secciones y dos niveles. Cuenta con una área para la manipulación del papel, que hace las funciones de oficia y biblioteca; el taller, con una zona de entintado y estampación, y otra zona para el trabajo de preparación y dibujo; y la tercera, en el sótano, para el procesado de matrices.

Cursos

Hedera Printmaking está volcado en la formación, para ello cuenta con distintos programas de talleres que incluyen:

- Los cursos de carácter semanal, de grabado calcográfico, en relieve y técnicas aditivas de 6 horas de duración semanal, impartidos por Anick Fernández y Shirin Salehi.
- Microtalleres de corta duración, impartidos por artistas cuya obra está vinculada al soporte del papel y del grabado. Han sido invitados a colaborar entre otros, José Garcinuño, Alejandro Fernández Arango, o Alberto Marci.

Alquiler de espacio: el taller ofrece la posibilidad alquilar sus instalaciones, por horas o por proyectos desarrollados. Esta opción está dirigida a artistas grabadores profesionales o titulados en enseñanzas artísticas que tengan conocimientos del oficio.

Residencias: Hedera Printmaking ofrece residencias de trabajo en el taller, para la realización de proyectos puntuales, o de colaboración con otros artistas residentes en Madrid; con una duración de una o dos semanas.

HOLA POR QUÉ

dirección
Ana Escalera y Eduardo G. Villamañán
fundación 2002
domicilio
Nicolás Morales, 38 3º 8
28019 Madrid

tel 91 2257786
mail ana@holaporque.com
url www.holaporque.com

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Hola Por Qué es un taller especializado en serigrafía artística formado en 2002, por Ana Escalera y Eduardo Villamañán, dos profesionales en diseño y comunicación, ilustración y serigrafía.
Escalera y Villamañán combinan la realización de sus propios proyectos con la producción de obra gráfica en colaboración con artistas y la realización de trabajos de diseño por encargo.

Descripción del taller
El taller es un piso diáfano y luminoso, con una zona destinada a oficina, un estudio, cocina, baño, zona de emulsionado, zona de revelado y lavado de pantallas, y zona de estampación.

Técnicas
Las estampaciones de Hola Por qué se caracterizan por el empleo exclusivo de procesos manuales y materiales respetuosos con el medio ambiente; utilizan tintas de base al agua sobre todo tipo de soportes (papel, tela, madera, cerámica, etc.).

Maquinaria
Cuentan con:
- 2 pulpos de impresión a seis colores (formato máximo de 90 x 70 cm);
- varias mesas de serigrafía manual;
- plancha de transfer (formato máximo de 35 x 45 cm);
- 1 insoladora
- 1 *rack* de secado

Clientes
Estampan obra gráfica original para la editora ConservasGráficas, para la librería Phanta Rhei, y para artistas como Alfredo Asensio, Pepe Medina, Pep Carrió, Ata, Miguel Gallardo, o Beto, entre otros. En los últimos años se han especializado en serigrafía textil, realizando numerosos encargos para diseñadores de moda entre los



que se encuentran La Casita de Wendy, Carlos Díez, David Delfín, Yiyí Gutz, o Rocabert.

Cursos

Hola Por Qué realizan cursos de serigrafía de 15 horas para grupos de 10 personas, con un precio de 250 € que incluye los materiales.
El taller también acoge alumnos en prácticas, provenientes de distintas Escuelas de Arte de todo el país.

Alquiler de instalaciones

Hola Por qué alquila sus instalaciones para desarrollar cualquier tipo de proyecto gráfico, las tardes de los martes y jueves (desde las 15 a las 20 horas), con una tarifa de 50 €, que incluye tintas, emulsiones, pantallas y asesoramiento técnico.





Imágenes de cursos de formación en el taller de Hola Por Qué. Más arriba, actividades de difusión de la serigrafía en el Centro Matadero de Madrid, 2014.

IL MUSEUM

dirección
Emilio Pérez
fundación 2002
domicilio
Costa del Sol, 31
04007 Almería

tel 34670842397
mail infoilmuseum@gmail.com
url http://www.il-museum.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

IMAGO

dirección
Patricia Concina (maestra de taller)
fundación 2012

domicilio
Poeta Ricard San Marín, 7
46020 Valencia

tel 627 73 26 45
mail escuelameme@gmail.com
url escuelameme.com

horarios
M. 17:30-20:30
S. 11:00-14:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



El taller Imago se enmarca dentro de la Escuela Meme; un proyecto de autogestión colectivo, situado en una vieja alquería del barrio valenciano de Benimaclet.
Imago funciona a través de las cuotas mensuales (de 10 €) de sus socios y está abierto a todos los que descubren el grabado por primera vez y también a aquellos que necesiten un espacio para desarrollar sus proyectos gráficos. Proporciona un seguimiento personal centrado en el proceso de creación de cada uno, un espacio continuo de reflexión, construcción e intercambio.

Instalaciones
El taller dispone de mesas para el trabajo y la preparación de planchas, herramientas básicas (gubias, punta seca, papeles de prueba, tintas calcográficas); mesa de entintado de 200 cm; y una área de estampación, compuesta por un tórculo con pletina de 130 × 65 cm; cubetas para mojar papel, una pila de 60 × 120 cm, cubetas para mordientes y resinero; y un patio abierto.

Cursos
Imago ofrece cursos continuados de grabado calcográfico, grabado en relieve y técnicas aditivas. Un sábado de cada mes, programa una jornada de ocho horas, al trabajo en el taller y charlas en torno a la obra gráfica.

INKVISIBLE PRINTS

dirección
Javi Agulló e Igone Urquiza
fundación 2011
domicilio
Pintor Agrasot, 68
03001 Alicante

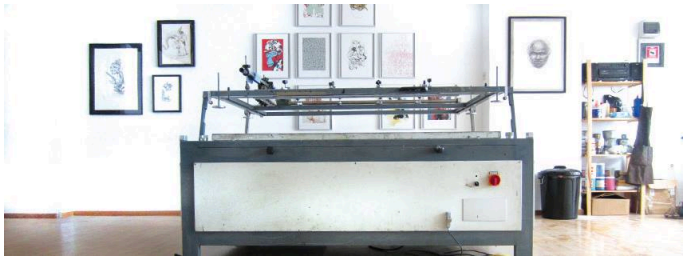
tel 696554886
mail info@inkvisibleprints.com
url www.inkvisibleprints.com

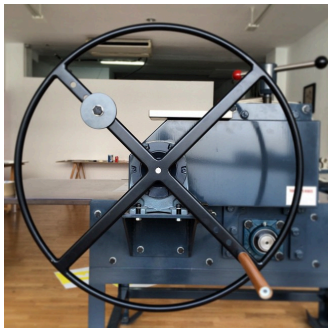
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







JOSÉ BOFARULL

dirección
José Bofarull
fundación 1976

domicilio
La Palma, 4
50004 Zaragoza

tel 976 445531
horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

José Bofarull inició su andadura en el mundo de la gráfica con dieciséis años, a través de la serigrafía industrial. En los años setenta, en la Escuela de Arte de Zaragoza, entró en contacto con un grupo de artistas locales, con los que formó la Asociación de Artistas Plásticos de Zaragoza y con los que comenzó a estampar obra gráfica como una forma para autofinarciarse. Dada la buena respuesta que obtuvo por parte de los artistas, en 1976, creó su propio taller dedicándose a partir de entonces hasta la actualidad, a la serigrafía artística y estampando para multitud de artistas; labor que lleva desempeñando durante más de treinta años.

Descripción del taller

El taller es un espacio diáfano de 50 m^2 que cuenta con instalaciones dedicadas exclusivamente a la estampación serigráfica. Trabaja con tintas grasas sobre múltiples soportes; papel, aluminio, metacrilato, policarburo, etc.
Bofarrull produce estampas, carpetas de serigrafía y carteles.
Maquinaria: Cuenta con una máquina semiautomática, una mesa manual y una insoladora
Formatos máximos de impresión: hasta 100 cm

Metodología de trabajo

El taller se adapta a las necesidades del artista. En la mayoría de los casos, éste acude al taller y participa del proceso de creación de pantallas, pero en otros casos envía los fotolitos o la imagen con instrucciones precisas.

Clientes

José Bofarull ha estampado serigrafías de artistas como José Manuel Broto, Juan Luis Buñuel, Isidro Ferrer, Antonio Saura, Guinovart, Julio Zachrison, Salvador Victoria y muchos otros.
Trabaja para galerías como La Carbonería de Huesca y Aragonesa del Arte; para instituciones, como el Gobierno de Aragón; y para empresas privadas como bancos y cajas de ahorros.

Exposiciones

El Consorcio Cultural de Goya Fuendetodos, homenajeó la labor del serígrafo con una exposición en 2005, en la Sala Ignacio Zuloaga de Fuendetodos, donde se mostró una selección de 49 serigrafías de distintos artistas con los que había trabajado.
Venta y edición de obra gráfica
No trabaja como editora, pero sí que edita obra para galerías y editoras.

Fragmento de la entrevista a José Bofarull[61].

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Que estamos asistiendo a la liquidación de la obra gráfica tradicional, y que al igual que la música, falla el público. En España, es un problema cultural: el arte como inversión y el porcentaje de los compradores con criterio, es muy bajo, y muchos de éstos, compran por prestigio social, porque son amigos del artista...Respecto al apoyo por parte de las instituciones, éstas esperan a que se mueva la iniciativa privada.

A nivel de creación y producción, los grandes talleres necesitan grandes inversores, mientras los pequeños, no.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Que sin engaños, todos los procesos son válidos. Sobre su colaboración como impresor con la gran diversidad de artistas y creadores, José Bofarull declara: De todos ellos he aprendido...y aún aprendo, ya que en el fondo yo tan sólo he sido la mano ejecutora de esa idea con la que cada artista se ha acercado al taller y que tras una experiencia común y personal con cada uno, ha dado su fruto particular.[62]

61 Conversación personal con el serígrafo en Zaragoza, en nooviembre de 2009.

62 BOFARULL, Pepe, en: VILLAROCHA, Vicente. *Pepe Bofarull y la extraña familia*. Zaragoza. Ediciones Fuendetodos. 2005. Núm. 31. pag. 7.

JUAN LARA ESTUDIO DE GRABADO

dirección
Juan Lara
fundación 2005
domicilio
Paradinas, 5
28005 Madrid

tel 91 3658763
mail info@juanlaraestudio.com
url www.juanlaraestudio.com/

horario
M.J. 09:00-14:00 h
L.-V. 16:30-19:00 h

servicios

Formación*
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas**
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería**

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

* en otros talleres
** a través de su editora Ogami Press



Trayectoria
El artista y técnico grabador, Juan Lara (1971) comenzó su andadura profesional en el arte gráfico en los años noventa, cofundando junto a R. de Rivera, el taller Alburquerque 5, donde trabajó intensamente para numerosos artistas. Tras completar su experiencia en el taller londinense Thumbprint Editions y en el taller madrileño de Dan Albert Benveniste, fundó en Madrid, en 2005, su propio establecimiento: Juan Lara Estudio de Grabado, donde colabora con diferentes editores y artistas en multitud de proyectos.

Descripción del taller
El espacio del taller es una planta baja diáfana con luz natural que cuenta con unos 100 m^2 distribuidos en 3 partes: una zona dedicada a la estampación calcográfica, con 2 tórculos, 3 mesas de entintado y zona de secado de estampas; un cuarto separado destinado a la mordida y al resinado de planchas; y una tercera zona «limpia», con una pila de agua, cizalla, impresoras digitales, varias planeras para el almacenamiento de estampas, ordenadores, y mesas de trabajo dedicadas principalmente a la posproducción de obra.

Técnicas
El taller está especializado en técnicas calcográficas tradicionales (realiza aguatintas con resina y también acrílicas con aerógrafo), emplea percloruro de hierro para las mordidas, generalmente de planchas de cobre. Pero especialmente trabajan con fotopolímeros solares, estampación digital de alta definición, y transfer sobre diversos soportes. Esporádicamente, estampan grabado en relieve.

Trabajadores
En el taller trabajan habitualmente dos estampadores, aunque eventualmente cuentan con otro ayudante para las labores de posproducción.

Maquinaria
- 2 tórculos de 150 x 90 y 120 x 60 cm;
- 2 insoladoras 110 x 80 cm;

- 1 resinadora;
- 1 pila de agua 130 x 90 cm;
- 1 cizalla de 100 cm;
- 2 impresoras digitales;
- plóter de 61cm ancho Epson 7800 con tintas Ultra Chrome K3.

Formatos máximos de impresión: Grabado Calcográfico: 120 x 80 cm

Clientes

En el taller estampan obra para artistas como Joaquín Capa, Eduardo Naranjo, Carlos Franco, Alberto Corazón, Marechal, Raúl Gómez Valverde, Alfonso Albacete, Almudena Lobera, Mauro Vallejo, Marta Chirino, Joaquín Millán, etc. Además, trabajan para las galerías Malborough y Sen; para las editoras EEGEE-3, Aqualium y Taller del Prado; para fundaciones como Juan March, el CIEC, el MGEC, la Fundació Pilar i Joan Miró; y para instituciones como la Junta de Extremadura, la Comunidad de Madrid, o Calcografía Nacional entre otras.

Venta y edición de Obra Gráfica

Además de la producción de obra por encargo, Lara ejerce como editor desde 2010, a través de Ogami Press; una editora de obra gráfica fundada en 2010, que le permite llevar a cabo el proyecto completo de edición, seleccionando artistas, produciendo su obra en colaboración y exhibiéndola en la galería de la editora.
Ogami Press se caracteriza por su apuesta por artistas emergentes, que cuentan con un discurso artístico muy personal. Lara ha editado obra entre otros, de Javier Pividal, Muriel Moreau, Santiago Serrano o Almudena Lobera.

Colaboración con otros talleres

Juan Lara colabora con otros talleres como el de Pepe Herrera Taller Gráfico, Nave A (Taller de Serigrafía), y Tristán Barbará (editor y taller).

Cursos formativos

El taller no imparte formación, aunque Juan Lara sí imparte cursos de verano en otros talleres como el de Antonio Saura en Fuendetodos (Zaragoza), el de la Universidad Popular de Cartagena (Murcia) o en el La Seiscuatro en Valencia.

Participación en ferias: Juan Lara participa como taller y como artista en ferias como ESTAMPA y el FIG.

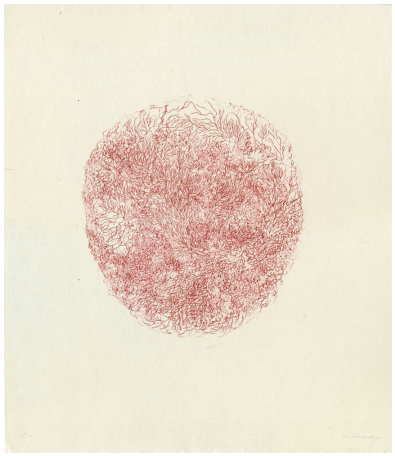
Fragmento de la entrevista mantenida con Juan Lara[63].

¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Pienso que es fundamental la comunicación y el trabajo en colaboración para obtener buenos resultados. El grabado tiene la peculiaridad de que debe realizarse en equipo

63 La entrevista con Juan Lara tuvo lugar en su taller el 29 de marzo de 2009.





Imágenes de obras de Javier Pividal (arriba) y Muriel Mureau (abajo). Ambas producidas por el taller Juan Lara Estudio de Grabado y editadas por su galería Ogami Press (arriba a la dcha.)



y que todos los componentes de ese equipo son indispensables. El grabado es un proceso y se deben cuidar todos y cada uno de los pasos; desde la preparación del trabajo, los materiales, el diálogo con el artista, la calidad de la estampación, el papel etc. si no difícilmente se conseguirá un buen trabajo.

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

La verdad es que el grabado en España siempre ha estado en crisis, y lo sigue estando, pero a diferencia del resto, para nosotros no es una situación nueva sino una constante.

En lo que se refiere a la creación, pienso que se ha avanzado mucho gracias a la incorporación de la tecnología informática, hoy en día casi no hay límites en la gráfica contemporánea, todo se puede hacer.

A nivel comercial, la gráfica siempre tiene salida, quizás se tiende a la realización de ediciones más cortas y a la creación de obras con carácter propio, dejando de lado la edición como difusión de obra a bajo precio o de gran tiraje. Respecto al apoyo institucional, sin comentarios...

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Pienso que todo vale si se hace con rigor y calidad. Cada técnica aporta algo pero ninguna es sustitutiva de otra. Lo que hace falta realmente, es educar al público para saber diferenciar una buena pieza de una mala, sea con la técnica que sea.

Dentro de muy poco hablaremos de gráfica digital como técnica tradicional y la pregunta se formulará de forma distinta pero la respuesta será siempre la misma.

KOCOGRAPA ESPACIO DE CREACIÓN GRÁFICA

dirección
Araitz Urbeltz
fundación 2013
domicilio
Alfonso el Batallador, 5 bis trasera
31007 Pamplona

tel 699893752
mail kocograpa@gmail.com
url kocograpa.blogspot.com.es/
horarios
L.-V. 11:00 - 14:00 / 17:00 - 21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Doradas norquel I. 2013. Serigrafía.100 x 70 cm.
Edición: 4 ejemplares. Araitz Urbeltz



Trayectoria

Araitz Urbeltz (1982) es una artista grabadora, formada en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y posteriormente como grabadora, en la Escuela de Arte de Pamplona. Urbeltz ha realizado también, Estudios Superiores de Escenografía en el Institut del Teatre de Barcelona. Actualmente, compagina la creación plástica con la docencia y divulgación de la gráfica, en el estudio Kocograpa Espacio de Creación Gráfica, en Pamplona.

Cursos

Además de ser el estudio personal de Araitz Urbeltz, el taller Kocograpa está orientado a la formación de técnicas artísticas, dirigidas a adultos y a público infantil. Programa cursos de dibujo, pintura, encuadernación y técnicas de estampación como serigrafía directa, técnicas de grabado calcográfico, linografía, y otros talleres flexibles, que se adaptan a la demanda del alumnado.

L'AUTOMÀTICA

dirección
Asociación de 10 miembros
fundación 2011
domicilio
De la Legalitat,18
08024 Barcelona

mail info@lautomatica.org
url www.lautomatica.org
horario
M.J. 10:00-14:00 h
L.-V. 16:00-20:00 h

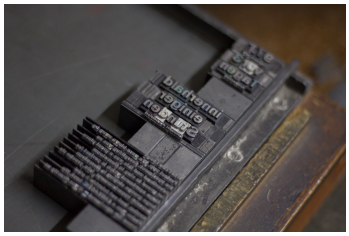
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Producción de piezas gráficas para la obra *Symptom* de Regina de Miguel.
Composición e impresión con tipos móviles, grabado en seco a partir de polímero e impresión *offset* con tinta grafito.
Piezas presentadas en la pasada edición de Arco 2014 por la Galería Maisterravalbuena de Madrid

Trayectoria

El origen de L´automàtica se sitúa en la imprenta tradicional fundada por José Fandos en la calle Grassot de Barcelona, con el nombre de IFA talleres gráficos. Tras pasar por la dirección de Ferrán Fandos, la imprenta fue adquirida en 2011, por la asociación cultural L'Automàtica que la transformó en un espacio activo dedicado a la experimentación, la autoproducción la formación y la producción de ediciones de tipografía por encargo, reubicándola en la calle de la Legalitat nº 18.

Equipo de trabajo

La asociación está formada por un colectivo de diseñadores gráficos, artistas e ilustradores integrado por Ricardo Duque, Pepón Meneses, Marcel Piebarba, Roc Albalat, Ariadna Sarrahima, Diego Bustamante, Marc Torrent, Tiago Pina y Andrea Gómez.

Descripción del taller e instalaciones

El taller cuenta con los siguientes medios y maquinaria:

- 2 Minervas Heidelberg de aspas
- 1 Minerva Ibérica semi-automática
- 1 Ibérica Universal para acabados
- 1 guillotina Haas
- 1 prensa *offset* GTO 52
- 1 prensa *offset* TOK
- más de cien juegos de tipografías de plomo y madera

Cursos

L'Automàtica ofrece talleres de introducción y profundización en las técnicas de impresión tradicionales, a través de talleres periódicos abiertos donde los asistentes experimentan con todas las herramientas utilizadas en el proceso de impresión tipográfica.
El taller ha colaborado con instituciones educativas locales y extranjeras como la HFS Karlsruhe, la University of East London, o el Royal Melbourne Institute of Technology.

Ediciones en colaboración con artistas

Colaboran con artistas y diseñadores para proyectos artísticos o comerciales.

LA BASE GRÁFICA

fundación 2013
domicilio
Turia, 50
46008 Valencia

tel 960056395
670 801960
mail labasegrafica@gmail.com
url www.labasegrafica.com

horario
L.J. 11:00-14:00 / 16:00-20:00
V. 11:00-14:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



LA JUNTANA

dirección
Daniel Gutiérrez Adán
fundación 1989
domicilio
La Hortera, 4
39120 Liencres (Cantabria)

tel 942 579414
699 127823

mail danielgutierrezadan@gmail.com
web www.atelierlajuntana.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Daniel Gutiérrez Adán (1955) comenzó creando, junto a Juan Martínez Moro, el taller de grabado Tanagra; años después, formó su propio taller bajo el nombre de La Juntana.

Descripción del taller y maquinaria

El taller está especializado en grabado calcográfico, grabado en relieve, serigrafía e impresión digital y en 3 dimensiones.
El espacio del taller cuenta con tres estancias diferenciadas; el taller de producción de 100 m^2; el aula de trabajo y conferencias, compuesta por 50 m^2; y la zona de estancia de 40 m^2, con acceso a cocina y baño. Además, el taller está rodeado por un espacio exterior con jardín.
Las instalaciones de La Juntana se componen de taller de madera y carpintería, taller de cerámica, escayola y barro, taller metal y fundición, taller de resinas y siliconas, taller de fotografía y cianotipado, taller de grabado artístico y estampación compuesto por cuatro tórculos y una prensa vertical; taller de vidrio, taller de termovaciado, corte láser, impresión en 3 dimensiones.
Formatos máximos de impresión: 112 x 76 cm.

Clientes

En la Juntana se estampa obra gráfica de artistas cántabros e instituciones como el Gobierno de Cantabria.

Cursos

Daniel Gutiérrez ha impartido en su taller, cursos destinados a profesores de Enseñanza Secundaria, arquitectos y diseñadores.
En los últimos dos años, el taller ha organizado cursos de verano de maquetas y prototipos bajo el título: *La Maqueta de Arquitectura en la Edad Digital*, en colaboración con la Universidad Politécnica de Madrid. Se trata de cursos de siete días de duración (56 horas lectivas) dirigidos a diseñadores y arquitectos que quieren profundizar en distintas técnicas y materiales, a la vez que realizan obras personales con un enfoque didáctico o profesional, investigando la relación entre las artes plásticas y el diseño digital. Están dirigidos por los arquitectos Armor & Nertos, Gutiérrez Rivas y por Daniel Gutiérrez Adán.
Gutiérrez Adán también ha colaborado como docente en otros talleres como el Espacio Creativo Alexandra de Santander.
Alojamiento: El taller dispone de alojamiento y desayuno en el entorno del taller.

LA PALMERA

dirección
Carlos Folch y Jordi Vilella
fundación 1983
domicilio
La Bisbal, 3
08041 Barcelona
tel 93 420 38 26
mail lapalmera@apartedicions.com
url www.apartedicions.com/

Galería
Notariat 3, 08001 Barcelona
tel 93 676 40 20
661 97 10 18
mail show@apartedicions.com
horario
M.- J. 16:00-20:00 h
V.S. 12:00-15:00 / 17:00-20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





El taller de serigrafía La Palmera se formó en Barcelona en 1983, por Carlos Folch y Jordi Vilella.

Servicios
La Palmera colabora con a artistas, editores, instituciones y empresas, en proyectos de estampación artística, compaginando los encargos con la realización de ediciones propias.
La Palmera Taller d'Art trabaja en proyectos a medida, en exclusiva y por encargo de instituciones y de empresas, y también en la realización de ediciones propias a través de la editora Apartedicions, que cuenta con tienda y espacio expositivo donde se muestra la obra editada.

Técnicas
La Palmera están especializados en serigrafía e impresión digital, que realizan con tintas pigmentadas con la supervisión y ajustes de Jordi Vilella.

Ediciones
Jordi Vilella creó en 1999, la editora de obra gráfica Apartedicions, para producir y promocionar obra de autores con los que trabaja desde hace años, estos son: Xabier Mollà, Marta Chinchilla, Ramón Moscardó, Jordi Santacana, Anna Solanilla, Marcos Palazzi, Jaume Roure, Isidro Ferrer y el propio Jordi Vilella

Promoción de ediciones
La Palmera cuentan con un espacio expositivo independiente del taller, que está situado en la calle Notariat nº 3. Además, promocionan las ediciones a través de su página web, y mediante el sistema de suscripción de socios. Éste funciona por cuotas mensuales de 20 o 40 €, con las que anualmente se adquiere una estampa. El formato de las ediciones es de 38 x 28 cm y las tiradas dependen del número de socios inscritos.

LA SEISCUATRO

dirección
Eva Mengual
fundación 2012
domicilio
Denia 49 bajo dcha.
46006 Valencia

tel 962 066649
644 313332

mail info@laseiscuatro.com
url www.laseiscuatro.com

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
AutoediciónAutoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Eva Mengual estudió Bellas Artes en Valencia especializándose en técnicas de estampación gráfica, formación que completó asistiendo como alumna a multitud de cursos por diversos talleres. En 2012 fundó el taller La Seiscuatro, en el barrio valenciano de Ruzafa.

La personalidad del taller se ha ido conformando con el paso del tiempo y de las experiencias vividas, y Mengual reconoce haber contado con el apoyo de otros talleres y amigos, que han aportado medios, maquinaria, y también conocimiento y experiencia.

Servicios

La Seiscuatro aúna las actividades de autoedición, asistencia a artistas en la producción de ediciones de obra gráfica, alquiler de instalaciones y formación a través de una estimulante oferta de cursos.

Descripción del taller

Es un local de planta baja diáfana que cuenta con instalaciones de grabado calcográfico, grabado en relieve y tipografía, con los siguientes medios y maquinaria:

- El taller de grabado se compone de: dos tórculos de 150 x 80 cm, pila para mojar papel de 130 x 90 cm, insoladora para fotograbado DINA 4, prensa vertical para estampación en relieve, zona de secado de grabados y cizalla para cortar planchas. Además el taller dispone de un cuarto oscuro para insolar, y un cuarto aislado para los mordientes con diferentes tamaños de cubetas, resinadora manual, zona para quemar resinas y para lavado de planchas de gran formato.
- El taller de tipografía cuenta con una prensa sacapruebas DINA 3, una prensa vertical y un chibalete con tipos de plomo y madera.
- El taller de encuadernación está equipado con una guillotina de papel, cizalla para cartón, telar, prensa para sacar cajos y prensa vertical.
- El espacio interior se complementa con un patio exterior donde Mengual realiza distintos eventos que incluyen charlas y talleres en torno a la creación gráfica.





Cursos

La oferta formativa incluye los talleres continuos y los cursos monográficos de corta duración, con un planteamiento interdisciplinar de la gráfica, para los que Mengual invita a participar como docentes, a artistas e impresores de otros talleres, como Juan Lara (de Juan Lara Estudio de Grabado y Origami Press), La Familia Plómez, Javiera Pinto Canales o Darío Zenuto, entre otros.

Asimismo Mengual participa también, en otros centros del país contribuyendo al establecimiento de una red de talleres, artistas e impresores, dinámica y con intereses compartidos.

Alquiler de espacio

La Seiscuatro alquila sus instalaciones a usuarios que posean conocimientos técnicos. El alquiler incluye materiales como los disolventes, tarlatanas, espátulas, papeles secantes, y algunas tintas de *offset*. Las tarifas de taller son las siguientes:

- Alquiler por horas: precio: 7 € / hora.
- Alquiler semanal: precio: 60 € / semana. 3 días a la semana mañana o tarde.
- Alquiler mensual: precio: 150 € / mes. 3 días a la semana mañana o tarde.
- Residencia: precio: 200 € / mes. Horario libre (excepto días de cursos).
- Residencia o alquiler con asesoramiento técnico: dependiendo del proyecto a desarrollar.

Colaboración con artistas

La Seiscuatro ha producido obra trabajando en colaboración con artistas como Teresa Cebrián y Bernando Tejeda. Y también trabaja por encargo para artistas representados por una editora.

Ferias: Eva Mengual acude a ferias como Más que Libros, y Arts Libris en Barcelona.

Paralelamente a estas actividades, Eva Mengual desarrolla en el taller su obra personal. Ésta mantiene un concepto muy abierto de la gráfica y un especial interés por el proceso como parte esencial de la obra, así como por el mundo de las artes del libro.

LA TALLER

dirección
Maite Mtnez. de Arenaza
fundación 2010

domicilio
Zumarraga, 7 / Maestro Iciar, 6
48006 Bilbao

tel 946792292
mail info@lataller.com
url www.lataller.com

horario
M.J. 10:00-14:00 h
L.-V. 16:00-20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Maite Martínez de Arenaza (1971) estudió Bellas Artes en Bilbao, y durante algunos años codirigió junto a Espe Yunta, el Taller de Grabado Múltiple, también en Bilbao. Tras esta experiencia como artista gráfica y estampadora de otros creadores, Martínez de Arenaza fundó en 2010, el espacio La Taller.

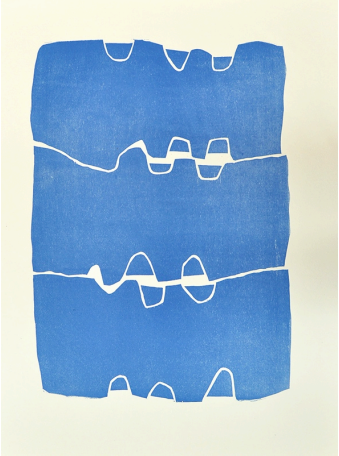
Servicios
La Taller esta conformado como un espacio polivalente, que aúna la producción de obra gráfica para artistas y en colaboración con artistas, la edición de diferentes autores, la formación, el alquiler de instalaciones, y la exhibición y venta de obra gráfica en la galería

Descripción del taller
La Taller está situado en un local de planta semisótano, a la que se accede desde la calle a través de unas escaleras. Se trata de un espacio diáfano de 150 m^2, estructurado en forma de «U», que cuenta con ocho ventanales, distribuidos perimetralmente que garantizan una buena ventilación. La mayor parte del espacio está dedicado a taller, especializado en grabado calcográfico y grabado en relieve, y cuenta con un cuarto adjunto, donde se encuentran la resinadora y los mordientes. El taller se comunica con la zona de galería, que cuenta con unos 30 m^2 a través de una pequeña área de descanso, dotada de biblioteca y conexión a Internet.
Procesos técnicos: Está especializado en grabado calcográfico y xilografía.
Maquinaria
Dispone de los siguientes medios y características: dos tórculos de la casa Azañón y Ribes (de 150 x 80 cm), insoladora, guillotina, seis mesas de 160 x 70 cm, y dos mesas auxiliares, estanterías y otras herramientas.

Cursos
La Taller imparte cursos de iniciación y profundización en técnicas calcográficas y xilográficas, y a partir de cierto conocimiento, proporciona seguimiento en proyectos



Aguafuerte de Cristina Gutierrez Meurs.



Gran azul. Agustín Ibarrola. Xilografía.

gráficos personales. Los cursos tienen una duración de tres horas semanales y están dirigidos a adultos, con un número máximo de seis personas.

Colaboraciones y ediciones por encargo

La Taller produce obra gráfica en colaboración con artistas que normalmente se acercan a trabajar al taller, y realiza también ediciones por encargo, para instituciones, congresos y otros eventos privados. Entre los clientes de La Taller, se encuentran instituciones como la Diputación de Bizkaia, el Ente Vasco de Energía, el Ayuntamiento de Barakaldo, y empresas privadas como Caja Rural de Navarra, Signo Publicidad, Deimos Comunicación, Hotel Meliá Arenal Tryp, Bodegas Piedemonte, o Ade s.l.; y galerías como Aritza de Bilbao, Ormulú de Pamplona, Felisa Navarro de Vitoria y Contratalla de Barcelona. Maite Martínez de Arenaza ha colaborado estrechamente en la realización de obra gráfica con artistas como: Agustín Ibarrola, Alejandro Quincoces, Cristina Gutierrez-Meurs, Teresa Ahedo, Erramun Landa, Justo San Felices, Jesús Lizaso, Joan Alberdi, García Ergüin, José Ibarrola, Encarna Cepedal o Eluska Zabalo.

Ediciones

Además del trabajo para artistas, Martínez de Arenaza ha apostado por la labor editorial a través de *Ediciones* LATALLER, una iniciativa que persigue acercar la gráfica a un mayor público y fomentar el coleccionismo de arte gráfico contemporáneo de un modo asequible. El taller produce pequeñas y exquisitas ediciones de estampas de 50 ejemplares, en soportes y técnicas variables —que incluyen el grabado, la xilografía y la impresión digital—, con un formato constante de 28,5 x 19 cm. Las obras se presentan en una carpeta hecha a mano y serigrafiada, a un precio de 50 €. Los artistas editados, han expuesto en la galería de La Taller y entre ellos podemos destacar a Javier Herrero, Cristina Gutierrez-Meurs, Juan Pablo Villalpando, Aristide Stornelli, Jeleton, y otros.

Exposiciones

Las exposiciones que han tenido lugar en la galería de La Taller, se caracterizan por su contemporaneidad y por su apertura a distintos lenguajes y formatos, alejados de cualquier encasillamiento técnico o de género. Su espacio ha acogido obras de autores como los ya citados, y las de otros como Almudena Lobera, Agustín Ibarrola, Javier Pividal, Eunkang Koh, Mikel Belakortu o Itziar Barrio, entre otros.

Colaboración con otros talleres

La Taller, ha colaborado en su programación expositiva con otros centros de producción gráfica, mostrando en su galería, obras producidas en el taller de la Fundación Bilbao Arte o en el madrileño Estudio de Grabado Juan Lara, a través de su editora Ogami Press.

Participación en ferias

La exhibición de obra de La Taller se completa con su presencia en la Feria Internacional de Grabado de Bilbao FIG, desde su fundación en 2012.





Fragmento de la entrevista a Maite Martínez de Arenaza[64].

¿Que opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Es algo mágico. Primero llegar al artista y comprender las entretelas de su trabajo. Adivinar qué busca en el grabado y poner los medios para que llegue a ello dotándolo del conocimiento para que pueda, en un momento dado , dar la vuelta a las técnicas y manipular los procesos, aunque haya que dar un rodeo. Poner los medios para que lo que se percibe como interferencia técnica se convierta en asidero, en una ventaja a aprovechar. Para mí es imprescindible que se manche de tinta. Una vez conseguida la imagen es importante hacer conocer al artista los distintos recursos de estampación para que saque el cien por cien de la imagen.

¿Qué piensas de la situación actual de la obra gráfica original en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Creo que la creación vive un momento de esplendor gracias al acercamiento que desde otras disciplinas se está haciendo al grabado, más desprejuiciado, abierto y contemporáneo que el que los que estamos en este mundo hacemos.

Pienso también que la caída de categorías como arte mayor o género chico está posibilitando el desarrollo de esta disciplina por parte de los artistas de una manera seria, centrado en sus especificidades en cuanto a recursos gráficos y conceptuales al margen de potencialidades comerciales.

También creo, que tras años de tanteo y ejercicios con las técnicas digitales, se está empezando asimilar su cualidad.

¿Qué opina sobre la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Estoy abierta a ambos campos.

64 Comunicación personal con la artista realizada en septiembre de 2010 a través de correo electrónico.

LANUZA EDICIONS

dirección
Josep Lanuza
fundación 1982
domicilio
Conde de Altea 14,1º
03590 Altea (Alicante)

tel 667481139
mail
lanuzaedicions@lanuzaedicions.com
url www.lanuzaedicions.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

LAS CALDAS 72

dirección
Alberto Martínez
fundación 2007
domicilio
Las Caldas 72
33174 Oviedo

tel 985 79 83 59 / 985 29 62 88
url www.lascaldas72.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

LENGUA DE METAL

dirección
Patricia Concina
fundación 2012
domicilio
Cuevas 1
46940 Manises (Valencia)

tel 627732645
961548056
url patriciaconcina.tumblr.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Patricia Concina se formó como grabadora en 1993 en la escuela Escuela Superior de Artes Visuales de La Cambre, en Bruselas; posteriormente completó su aprendizaje en el taller de grabado de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.
En el año 2012 abrió el taller Lengua de Metal en la localidad valenciana de Manises. Este espacio ofrece cursos de introducción al grabado calcográfico y la xilografía, y alquila su espacio a aquellos artistas con conocimientos, que deseen realizar proyectos de obra gráfica.
Además de los cursos y del desarrollo de su obra personal, Concina realiza también trabajos por encargo y regalos de empresa.

LETRAYMEDIA

dirección
Pablo Armesto González
fundación 2001
domicilio
Camín del riu 152 Granda
33 391 Gijón (Asturias)

tel 985 798359
mail letraymedia@letraymedia.com

horario
M.J. 10:00 - 14:00 h
L.-V. 16:00 - 20:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Pablo Armesto (1970) se inició en el grabado en la Escuela de Arte de Oviedo, posteriormente amplia su formación a través de numerosos cursos con artistas de diferentes nacionalidades y en 2001, fundó el taller de grabado Letraymedia, situado en el barrio de Cimadevilla de Gijón. Tras ocho años de actividad, el taller fue trasladado a la periferia de Gijón, ampliando sus instalaciones en un entorno rural.

Servicios
Pablo Armesto realiza obra gráfica por encargo, ediciones especiales para instituciones, congresos y eventos privados. Además, desarrolla su trabajo personal.

Descripción del taller
El Taller cuenta con un espacio de 150 m^2 y un almacén de 200 m^2.
Técnicas: Letraymedia está especializado en grabado calcográfico, xilografía, grabado no tóxico y procesos digitales.
Maquinaria:
El taller de Letraymedia cuenta con:
- 1 tórculo de 100 x 150 cm
- 1 prensa vertical
- 1 minerva de plato A4
- 1 insoladora
- 1 resinadora
- 1 plóter de 107 cm de ancho

Formatos máximos de impresión: 112 x 70 cm, o mayor si se trata de papeles especiales.

Metodología de trabajo
Letraymedia ofrece un trabajo artístico y artesanal donde prima el entendimiento y la atención personalizada.

Clientes
Armesto ha trabajado para varios artistas como Anxel Nava, Javier Vitorero o Isabel Cuadrado, instituciones como la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Cajastur, Junta del Puerto, y empresas privadas como el Corte Inglés.

Fragmento de la entrevista a Pablo Armesto[65]:
¿Que opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?
Buena, como grabador y artista que soy, siempre es enriquecedor el diálogo que se establece.

65 Comunicación personal con Pablo Armesto, el 9 de septiembre de 2009 a través de correo electrónico.

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Apoyo escaso, a pesar de tener este país un nivel muy alto en lo que se refiere a grandes grabadores.

¿Qué opina sobre la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Que todo cambia y no hay que negarse a los nuevos procesos de producción seriada de arte. Lo importante es el resultado final.

LUPUSGRAFIC EDICIONS

dirección
Jordi Subirós
fundación 1995
domicilio
Cardenal Margarit 13
17002 Gerona

tel 619066440
mail taller@lupusgrafic.com
url www.lupusgrafic.com

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria
Eusebi Subirós (1961) se inició como grabador en 1986, formando parte hasta 1995 del taller Ediciones Tristan Barbarà donde se especializó en el asesoramiento técnico de artistas. Durante este periodo completó su formación, con el estampador Ole Larsen, el grabador Joan Barbarà y el especialista en técnicas electrográficas Jesús Pastor. En 1995, Eusebi Subirós fundó el taller de grabado Lupusgrafic Edicions. Un espacio donde los artistas encuentran el asesoramiento técnico necesario para desarrollar sus proyectos con libertad y conseguir así la máxima calidad en su obra gráfica.

Servicios del taller
El taller está especializado en ofrecer asesoramiento técnico a artistas en grabado y en estampación de obra gráfica de técnicas calcográficas; independientemente de su grado de experiencia.
Lupusgràfic dispone de un espacio específico donde los artistas trabajan sus planchas y disponen del material necesario para realizar grabados sobre cobre, hierro, acetatos, madera, etc. y si lo desean, reciben las indicaciones necesarias sobre las técnicas del grabado, tanto de las técnicas más tradicionales como aguafuerte, aguatinta, punta seca, manera negra o buril; como de las más actuales, fotograbado, técnicas electrográficas, alcograbado, cerograbado, fotopolímeros, técnicas aditivas, etc.
Maquinaria: 2 tórculos
Formatos máximos de impresión: 80 x 180 cm
Colaboración con otros talleres
El contacto con otros talleres de la zona, permite la combinación del grabado con serigrafía, fotografía, e imagen digital con impresora de pigmentos.

Venta y edición de obra gráfica
El taller estampa ediciones limitadas de artistas reconocidos. Sus principales clientes son empresas, colegios profesionales, e instituciones que desean obsequiar a sus socios y amigos.



Tipos de ediciones: Se editan todo tipo de formatos desde las estampas numeradas a los libros de artista.
Límites de tiradas: Entre 19 ejemplares para grandes formatos y 35 para el resto.
Clientes
Lupusgràfic edicions ha estampado para artistas como: Manel Anoro, Bonaventura Ansón, Ricard Ansón, Leonard Beard, Ralf Bernabei, Werner Berges, Claudi Casanovas, Cuixart, Rafa Forteza, Gabriel, Shelley Hill, Jordi Isern, Victor Mira, Jordi Mitjá, Jordi Martoranno, Juliette Murphy, Niebla, Antoni Pitxot, Jordi Puig, Ramón Pujolboira, Jaume Rivas, Carme Sanglas, Manolo Sierra, Hans Sieverding, etc.

Cursos Formativos
Eusebi Subirós imparte regularmente, cursos en la Escuela de Arte de Gerona y en su propio taller, así como cursos de especialización en diversos centros privados.
En Lupusgrafic Subirós ofrece cursos a la carta, de una duración de 15 horas en fin de semana, con un mínimo de tres alumnos y un máximo de siete. Las fechas se acuerdan con el taller según disponibilidad, y el precio varia según el número de alumnos, e incluye todos los gastos de material (a excepción del papel y las planchas), que tienen a su disposición en el taller a precio de mercado.
Los cursos que se ofrecen son: Iniciación al grabado, Iniciación a la estampación, Estampación avanzada, Técnicas aditivas, Técnicas al azúcar y lápiz graso, Alcograbado y resinas y *Mokuhanga*.
Además, Subirós ha participado como docente en cursos anuales de iniciación y perfeccionamiento en las Escuelas Municipales de Arte de Girona, en los cursos de verano de la Fundación Rodríguez Amat, en Garrigoles (Gerona) o impartiendo cursos monográficos en el Taller Antonio Saura de Fuendetodos (Zaragoza) y en el taller La Seiscuatro de Valencia, entre otros.

Fragmento de la entrevista realizada a Esusebi Subirós.[66]
¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?
Creo que para la buena finalización de cualquier obra gráfica es imprescindible una buena colaboración entre artista e impresor, el artista debe saber perfectamente que puede esperar de su impresor y el impresor debe conocer la obra y la manera de trabajar del artista.
Eso es especialmente importante cuando el artista requiere de asesoramiento técnico para realizar su obra y cuando se establece esa relación de entendimiento artista-impresor es cuando mejores resultados se obtienen.

66 Entrevista realizada a Sebi Subirós a través de correo electrónico el 29 de diciembre de 2009.

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Creo que en España la situación de la obra gráfica se encuentra en una situación inferior en cuanto a mercado con respecto a otros países como Francia, Alemania, Estados Unidos o Japón. En parte, eso es posible que ocurra por falta de tradición y por un cierto desprestigio en nuestro país hacia la obra sobre papel por considerarla erróneamente obra menor.

El nivel de creación y producción va en aumento a medida en que el exceso inicial hacia el interés único por las nuevas tecnologías está dando paso a un nuevo interés por el arte «táctil» especialmente el dibujo y la obra gráfica en convivencia con esta nuevas tecnologías.

El apoyo institucional por otra parte tardío, siempre en su visualización de hacia donde va el arte, continúa empeñado en apoyar exclusivamente el arte tecnológico creyendo así, ser «moderno» sin darse cuenta de la importancia de conjugar las nuevas tecnologías con las tradicionales para dar amplia resolución a los nuevos lenguajes.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Evidentemente creo en el valor de las ediciones de obra gráfica, sea cual sea el sistema o el tipo de edición de que se trate. Solo creo que, como premisa imprescindible, hay que denominar a cada tipo de edición con su nombre real, sea grabado, serigrafía, litografía o imagen digital.

Por otra parte, soy totalmente contrario a la terminología engañosa como «grabado digital», para denominar una impresión digital o «lito-offset», para denominar una reproducción en offset. El uso de estas terminologías sólo crean confusión en el mercado y no dejan de ser erróneas y creo yo, fraudulentas.

M.E. SANTISO

dirección
María Expósito Santiso
fundación 2004
domicilio
San Lorenzo del Escorial (Madrid)

mail
mesantisotallerlitografia.blogspot.com.es/
url mesantiso@gmail.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

María Expósito Santiso (1979) cursó estudios en la Escuela Superior de Restauración y Conservación de Bienes Culturales de Madrid, en 1998 ingresó en el taller de Grabado y Litografía de San Lorenzo de El Escorial y posteriormente completó su formación realizando diversos monográficos de litografía y Fotograbado en la Real Casa de la Moneda de Madrid. En 2004 fundó su propio taller de estampación, especializado en litografía en piedra y grabado.

Cursos

El taller ofrece formación a través de cursos de litografía y grabado a grupos reducidos con una enseñanza muy personalizada. Santiso compagina esta labor con la docencia en el taller del Ayuntamiento de San Lorenzo del Escorial.

Ediciones

Ofrece apoyo técnico a artistas para llevar a cabo sus proyectos artísticos, y produce ediciones por encargo para artistas.
Además Santiso desarrolla su propia obra en el taller.

MANERA NEGRA

dirección
Maria Puyol
fundación 2008
domicilio
Francesc Ferrer i Guardia, 13
El Poble Espanyol
08038 Barcelona

tel 626 272 450
mail taller@maneranegra.com
url www.maneranegra.com

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

María Puyol se formó como Técnica Superior de Grabado y Técnicas de Estampación por la Escuela de La Llotja de Barcelona, donde también realizó varios cursos monográficos de Litografía. En 2004, completó su aprendizaje en el Grafisch Atellier de Amsterdam; y en 2008, fundó su propio taller de grabado en el Poble Espanyol de Barcelona con el nombre de Manera Negra con el objetivo de promover el grabado y las técnicas de estampación artística, como medio de expresión.

Servicios y técnicas que ofrece el taller

Manera Negra produce ediciones de obra gráfica por encargo y ofrece soporte técnico en la creación de proyectos personales. Además, imparte cursos para iniciados y profesionales. El taller está especializado en grabado calcográfico, grabado en relieve, serigrafía, encuadernación artística y ediciones de arte.

Descripción del taller

El taller dispone de 52 m^2 y cuenta con la siguiente maquinaria:

- Tórculo Reig (82 cm x 153 cm);
- Tórculo Azañón (90 cm x 160 cm);
  Resinadora 80 x 70 x 83 cm;
- Prensa vertical 34 x 51 cm;
- 1 pica 86 x180 cm;
- Planera 121 x 84 cm;
- Resinadora para aguatinta (80 cm x 70 cm x 83 cm);
- Prensa vertical (35 cm x 50 cm);
- Pica de gran formato (87 cm x 185 cm);
- Cajoneras para guardar papel (121 cm x 84 cm);
- Rodillos blandos, duros, medios, para pequeño y gran formato.

Utiliza material de limpieza no tóxico.

Formatos máximos de impresión: grabado calcográfico/xilografía: 100 x 80 cm

Cursos Formativos: Se imparten Cursos individuales o en grupos reducidos de serigrafía, técnicas calcográficas, y de fabricación de papel.

Alquiler de instalaciones
El taller alquila sus instalaciones para trabajos personales de estampación con asesoramiento y soporte técnico con tarifas de 15 € por hora.

Clientes: Manera Negra realiza trabajos para artistas, grabadores, fotógrafos, diseñadores de moda y diseñadores gráficos; para galerías de arte gráfico e instituciones como escuelas de arte, universidades, centros cívicos y asociaciones para la difusión de arte; y empresas privadas.
Participación en ferias: Feria del Papel de Sarriá de Ter, Arts Libris Santa Mònica y Masquelibros.

Fragmento de la entrevista a María Puyol[67]:
¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?
Pienso que el artista es la idea, el proyecto, la creación, y el impresor, busca las posibilidades más adecuadas para llevar a cabo el proyecto con los mejores resultados. El impresor es como un asesor, un ejecutor. Siempre es más rico e interesante el trabajo en colaboración, dos mentes y cuatro manos. El artista crea, idea la imagen, y el impresor la plasma.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?
En la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales se tiene un contacto total, físico con la obra o grabado a editar, se disfruta más el proceso de trabajo ya que el contacto es directo y manual. Al contrario que en la obra gráfica digital, que al interferir la tecnología en el proceso de edición, es mas frío y distanciado.

67 Entrevista a María Puyol, realizada por correo electrónico a en agosto de 2009.

MANUEL ESTOP

dirección
Manuel Estop Zafra
fundación 1992
domicilio
Olmo seco, 21 Perales del Río
28909 Getafe (Madrid)

tel 91 6847764
mail manuelestop@terra.es
url www.manuelestop.es

horario
M.J. 10:00-14:00
L.-V. 16:00-20:00

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria
Tras haber trabajado y colaborado con la editorial de obra gráfica Reproart, Manuel Estop (1962) instaló un taller propio para desarrollar su obra y producir ediciones en colaboración con otros artistas.

Descripción del taller
El taller cuenta con 35 m^2. Se trata de un sótano diáfano con tres mesas de estampación y dos mesas de trabajo, zona de limpieza, de ácidos, resinadora, y un espacio informático.
Técnicas: Manuel Estop está especializado en todas las técnicas calcográficas, en el grabado en relieve, en técnicas aditivas y monotipos. Además realiza impresión digital.
Equipo: dependiendo del volumen de trabajo cuenta con colaboradores en las tareas de estampación.
Maquinaria
- 1 tórculo de 80 x 140 cm
- 1 tórculo de 30 x 65 cm Formatos máximos de impresión: 112 x 76 cm

Metodología de trabajo
Se aceptan todas las opciones de trabajo, aunque la mejor es cuando el artista acude al taller y trabaja in situ conjuntamente con el estampador.

Clientes
Manuel Estop ha estampado ediciones de obra gráfica por encargo, para artistas como Kabir, Jafar Kaki, Carlos Gonçalves y Francisco Domínguez; para galerías como Bat, Nela Alberca, D,art, L´Guilde Graphique, La Rampa o Nave del Arte; para instituciones como CajaMadrid e Insia; y para empresas privadas como Data General, Oberthur, El Corte Inglés o Andersen Consulting.

Participación en ferias: realiza exposiciones y participa en ferias en calidad de artista.

Cursos Formativos
Habitualmente realiza cursos de grabado calcográfico y actualmente tiene un convenio de prácticas con la Escuela de Arte nº 10 de Madrid, en el que los alumnos de último curso del ciclo de Técnicas de Grabado y Estampación de dicha Escuela, realizan las prácticas de grabado y estampación en el taller, durante tres semanas.





Imágenes del taller y la obra de Manuel Estop, cedidas por el artista-impresor

Fragmento de la entrevista a Manuel Estop[68].

¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Creo que es básica para sacar óptimos resultados de la obra.

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

De unos años para acá, la obra gráfica ha perdido el empuje que tuvo años atrás. Sin duda la crisis es muy profunda ahora y más en el campo de las Artes Plásticas. En el resto de Europa y EEUU han hecho mucho daño a la obra gráfica, técnicas como el Gyclée o Iris Print, puesto que han confundido al comprador que no distingue la obra gráfica original de la reproducción digital. Ferias como Arte- cuadro, que disponían de un apartado de obra gráfica, han desaparecido. La feria ESTAMPA, también sufre esa crisis profunda.

El apoyo de las instituciones en España, a las Artes Plásticas y en concreto a los artistas, es por desgracia prácticamente nula, en comparación con otros países de nuestro entorno.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Me parece que pueden sobrevivir juntos sin ningún problema, ahora bien, en el caso de la obra digital, debe especificarse correctamente y se le deben exigir las mismas garantías de «originalidad» que a la obra gráfica tradicional.

68 Entrevista a Manuel Estop, realizada por correo electrónico a en noviembre de 2009.

MARGEN

Margen Estampación abrió sus puertas en Salinas de Castrillón en 1999, fecha desde la que se han dedicado a la serigrafía publicitaria, textil y artística, desarrollando su actividad en el Polígono de Maqua (Gozón).

dirección
Lorna Martínez
fundación 2000
domicilio
El Campón, 31
33408 Salinas-Castrillón (Asturias)

tel 985 518919
mail info@margenestampación.com
url www.margenestampacion.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

MASAFUMI YAMAMOTO

dirección
Masafumi Yamamoto
fundación 2007
domicilio
Avinyó, 3
08002 Barcelona

tel 93 3186706
url yamamoto-barcelona.blogspot.com.es

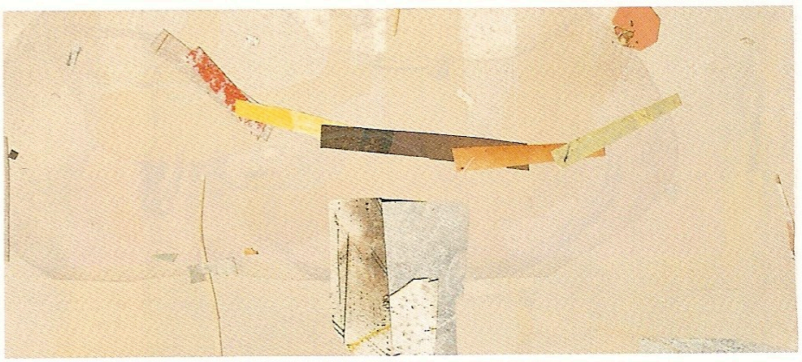
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Obra gráfica de Masafumi Yamamoto

MILPEDRAS TALLER DE LITOGRAFÍA

dirección
Rubén Fenice
fundación 2009
domicilio
Brasil, 3 bajo
15009 La Coruña

tel 881 926698
693 770719
mail info@milpiedras.com
url www.milpiedras.com

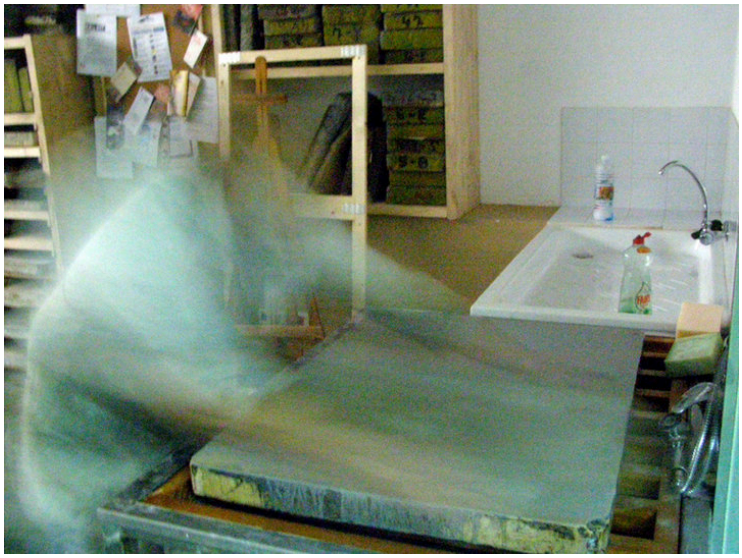
horario
L. 17:00-20:30
M.-S. 10:00-14:00 / 17:00-20:30

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Rubén Fenice es Técnico Superior en Grabado y Técnicas por la Escola de Arte Ramón Falcón de Lugo, formación que completó con la realización del master en Obra Gráfica en la Fundación CIEC de Betanzos. En Mayo de 2010, Fenice fundó Milpedras taller de litografía; un espacio abierto a todo tipo de actividades relacionadas con la obra gráfica.

Instalaciones

El taller cuenta con unos 150 m^2, repartidos entre las zonas de estampación, procesado de matrices, tienda, y galería.

Técnicas: Milpedras está especializado en litografía en piedra, grabado calcográfico, xilografía y tipografía.

Maquinaria:

El taller cuenta con:

- 5 prensas litográficas (4 de ellas para piedras de 50 x 65 cm);
- 1 prensa española imitación de la francesa Voirin de 1860;
- surtido de piedras de formatos hasta de 100 cm x 110 cm;
- chivalete y máquina sacapruebas para tipografía;
- 2 tórculos (Marciel Azañón de 80 x 120 cm y Arteina de 60 x 40 cm).

Alquiler de instalaciones

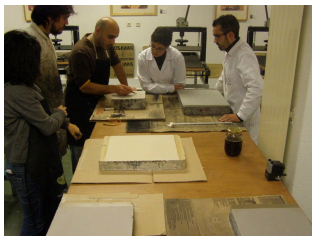
El taller ofrece servicio de alquiler de Martes a Viernes, a personas con conocimientos básicos en el uso de herramientas y maquinaria.

Dispone de las siguientes tarifas de alquiler: Medio día: 15 €, 15 días: 150 € , 1 mes: 250 €

En el precio del alquiler están incluidos los materiales fungibles básicos como productos de limpieza, mordientes, tarlatana, rodillos, herramientas calcográficas, y tintas calcográficas y litográficas de colores básicos.

El precio no incluye asesoramiento técnico, aunque dan la posibilidad de contratarlo.







Derecha: Imágenes del curso de litografía impartido por Alí Alí en 2010 en Milpedras Taller de Litografía, en A Coruña.
Arriba: Imagen del taller con una prensa de pedal francesa.

Galería

El taller destina sus paredes a espacio expositivo. Además, posee una tienda con todo tipo de materiales de arte gráfico, papel, tintas, material de dibujo, herramientas, matrices y productos químicos.

Clientes

Milpedras estampa ediciones de obra gráfica para empresas privadas, comunicación visual y para entidades públicas.

Cursos

Se imparten cursos de todas los procedimientos gráficos a excepción de la serigrafía. Entre los docentes, invitados se encuentran Alí Alí y Manoel Bonaval.

MURTRA EDICIONS

dirección
Jordi Roses y Pilar Lloret
fundación 1992

domicilio
Ramón Llul 23 urb. Aiguaviva
08358 Arenys de Munt (Barcelona)

tel 937938397
mail info@murtraedicions.com
url www.murtraedicions.com

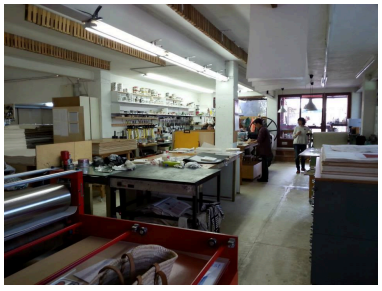
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia*
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

* Las residencias son subvencionadas por los artistas



Imágenes del taller Murtra Edicions con los impresores Rosés y Lloret, en Arenys de Munt (Barcelona) 2013.



Trayectoria

El origen de este taller se encuentra en los inicios, como profesionales del grabado, de sus fundadores —Pilar Lloret y Jordi Rosés— en 1983, con la fundación de La Escola d'Estiu Internacional de Gravat de Calella. Un periodo de ocho años que culminó con la inauguración en 1992, del taller Murtra Edicions, en Arenys de Munt (en la comarca barcelonesa de Maresme).

Servicios

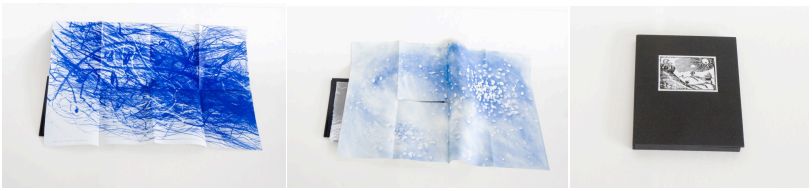
El taller está especializado en las técnicas calcográficas y la edición de grandes formatos; y su producción de obra gráfica se canaliza a través de cuatro vías: las ediciones propias en colaboración con artistas seleccionados por el taller, la producción por encargo (de instituciones empresas y artista particulares), la formación, y por último, la residencia de artistas y el alquiler de instalaciones.

Equipo de trabajo: está configurado por Jordi Rosés, como técnico grabador; y por Pilar Lloret, como estampadora y editora. Además cuentan con un equipo que se hace cargo de todo lo relacionado con la presentación y entrega de obra; la realización de carpetas, contenedores o cajas; así como del diseño gráfico y los textos que acompañan a algunas obras.

Instalaciones

El taller está situado en la planta baja de la vivienda de Lloret y Rosés, que ocupa una superficie de 150 m^2 y cuenta además con un patio exterior de 100 m^2 donde se puede trabajar cuando el tiempo lo permite. Dispone de luz natural con ventanas de doce metros lineales con orientación sur y está dividido en diferentes áreas de trabajo que cuentan con los siguientes medios y características:

- Área para la creación de matrices; compuesta por una amplia mesa, zona de manipulación mecánica con diversos tipos de herramientas para trabajar metal, plásticos y madera. Resinadora para planchas de 100 x 100 cm, horno para resinas de 70 x 80 cm, y compartimento para el uso de *sprays* y aerógrafo.
- Área de mordientes; con buena ventilación y cubetas con medidas para planchas de hasta 80 x 200 cm, mesa para la limpieza de matrices.
- Área de fotograbado para el trabajo con *transfers* y fotopolímeros; compuesto de insoladora neumática para planchas de hasta 120 x 12 y de 130 x 240 cm; y área de informática para la manipulación digital de imágenes con Mac G5.
- Área de estampación; conformada por una mesa de vidrio de 80 x 200 cm y una mesa para entintar de 100 x 200 cm, campana extractora para la limpieza de planchas, cubeta para humedecer el papel de 100 x 240 cm, una prensa vertical de 50 x 50 cm y tres prensas calcográficas eléctricas de: 70 x 150, 80 x 180, y



Los Dibuixos de Veu. Perejaume. 2011
Carpeta de estampas 35 x 25 cm (desplegadas 70 x 100 cm) Aguatinta aguafuerte, barniz blando, lavis y texto impreso con tipografía sobre papel Somerset book, Hahnemühle blanco y Mitsumata azul. Estuche de cartón, forrado con papel negro Fabriano y una xilografía. Ed. 25 ejemplares. Diseño gráfico por Ariadna Serrahima y estuche por Hélène Genvrin.

135 x 280 cm respectivamente (que permiten la estampación de un formato máximo de 135 x 280 cm).

- Área de manipulación de papel, postproducción y encuadernación; provista de una mesa 240 x 120 cm, una guillotina para papel de 120 cm de luz, una cizalla y una mesa de secado de estampas con papeles secantes.

Edición de obra gráfica

Como editores de obra gráfica, Rosés y Lloret han desarrollado proyectos que sobresalen por su excelente calidad y su producción exquisita, para los que colaboran con distintos especialistas; diseñadores gráficos, serígrafos, impresores tipográficos y encuadernadores, que abarcan otros talleres.

Sus proyectos editoriales se dividen en libros de artista, carpetas de obra gráfica y estampas. En la categoría de bibliofilia destacamos por ejemplo, trabajos colectivos como el libro-carpeta homenaje a Joan Miró, *L'art pot morir*, en el que participaron los artistas y amigos del pintor; Joan Brossa, Josep Guinovart, Antoni Llena, Perejaume, Albert Ràfols- Casamada, Antonio Saura, Zush; y Vicenç Altaió, en los textos. Otros libros destacables son: *Bestiario* (1991), de Rafael Alberti, compuesto por trece grabados y un poema manuscrito, estampado en gofrado sobre papel hecho a mano, en una caja de madera serigrafiada con una tirada de 86 ejemplares; y *Los dibuixos de Veu* (2011) firmado por Perejaume y compuesto por tres estampas plegadas de 100 x 70 cm que combinan técnicas como el lavis, el aguafuerte y la aguatinta, presentados en una caja xilografiada, del que se estamparon 25 ejemplares. En cuanto a carpetas, Murtra, ha editado *Jardì d'ocells* (2011) de Margalida Sancho, compuesta por 20 estampas con aguafuertes, con un texto de Biel Mesquida estampado en serigrafía, en una tirada de 20 ejemplares. Rosés y Lloret han editado también numerosas estampas sueltas de creadores como Frederic Amat, Joan Brossa, Zush, Gemma Pont, Ginovart, Antoni Llena, Perejaume, Ràfols-Casamada, Riera i Aragó, y Jordi Rosés; algunas de ellas en gran formato como los grabados de Francine Simonin, que alcanzan unas dimensiones de 135 x 200 cm. La calidad de sus ediciones ha sido avalada por premios como el de la Calcografía Nacional a las aportaciones e innovaciones en arte gráfico en 2007, el concedido por la acca69 por la trayectoria en el mundo del grabado y la edición de libros de bibliofilia, el Laus de bronce por el diseño de la carpeta l,Art pot Morir, o el Premio por la mejor edición de libro de artista en la feria Arts Libris Santa Monica en 2013, con los Dibuixos de veu del artista Perejaume.

Trabajos por encargo

Además de las ediciones propias, Murtra ha trabajado por encargo para multitud de clientes; entre ellos se encuentran instituciones como la Calcografía Nacional, la Universitat Autónoma de Bellaterra, Museu de Valls, Museu de Sabadell, Museu de Mataró, Palau de la Virreina, Collegi d,Arquitectes i Aparelladors de Lleida, Hospital de

69 Associació Catalana de Critics d'Art



Aguafuerte de Frederic Amat.

Mataró, Generalitat de Catalunya, Fundació Joan Miró de Barcelona, Escola Eina, Fundación Juan March, Collegi de Enginyers de Sabadell; empresas privadas como El Racó de Can Fabes, Tau, Serhs, Ibercaja, Radio Televisió de Catalunya; galerías y editoras como Soledad Lorenzo, Antonio Machón, Edicions Antoni Tàpies, Alejandro Sales Eude, Bouza Editor, Palma XII, Galería Diàlegs, o Alejandro Sales; y artistas como Ignasi Aballí, Jordi Abelló, Frederic Amat, Joan Brossa, Sylvie Bussières, Josep Guinovart, Perejaume, Ràfols-Casamada, Riera i Aragó, Francine Simonin, Antoni Tàpies, Zush, y otros.

Cursos Formativos

Lloret y Rosés cuentan con una dilatada experiencia como docentes; han impartido talleres en numerosos centros como la Escola d'Estiu Internacional de Gravat de Calella, el Taller de Gravat del Patronat de Cultura de Mataró donde dirigieron los cursos durante catorce años (1997-2011) y han coordinado los cursos organizados por la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca en colaboración con el grabador Joan Barbarà; y han impartido cursos monográficos en el extranjero; en el Lavoratorio Piranesi Engraving de Sermonetta, en Italia; y en Whitehorse (para la Yukon Arts Society de Cánada).

Además los impresores imparten cursos en su taller, y ofrecen asistencia técnica personalizada a los artistas que quieren aprender la parte técnica de la producción de su obra.

Residencias

Murtra cuenta con un programa de residencias artísticas que provee de alojamiento a todos los creadores que quieran desarrollar su trabajo en el estudio, bien de manera libre, haciendo uso de las instalaciones y recibiendo el soporte técnico de los grabadores o participando en los cursos que ofrece el taller.

Las residencias tienen una duración mínima de una semana, y un periodo máximo de tres meses que pueden prologarse en caso de que el desarrollo del proyecto lo requiera. Existen residencias individuales o en grupos de hasta diez personas, que pueden incluir cursos personalizados. La selección de los artistas residentes se realiza de acuerdo con la calidad de los proyectos presentados y de su trayectoria artística. El taller está provisto de un apartamento con cuatro dormitorios, cocina y salón, que puede acoger hasta ocho personas.

Aunque el taller no se dedica a la exposición, sí que organiza diferentes muestras y ha estado presente en la feria de Arts Libris Santa Monica desde su fundación, en 2010.

MUSEO INTERNACIONAL DE LA ELECTROGRAFÍA CENTRO DE INNOVACIÓN DE ARTES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS. MIDECIANT

dirección
José Ramón Alcalá
fundación 1990
domicilio
Edifico Antonio Saura, Campus UCLM.
Camino del Pozuelo, s/n
16071 Cuenca

tel 969 179 115
mail mideciantlab@gmail.com
url www.mide.uclm.es/

horario
M.J. 10:00 - 14:00 h
L.-V. 16:00 - 20:00 h

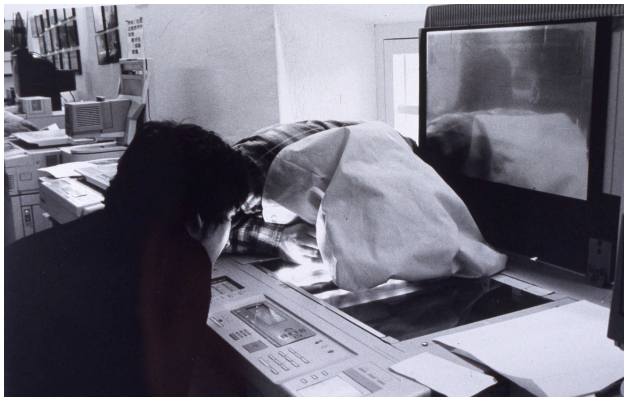
servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

* La producción de obra gráfica se interrumpió temporalmente en 2013



Trayectoria

El Museo Internacional de la Electrografía se inauguró en Cuenca en 1990, bajo la dirección del catedrático José Ramón Alcalá y el asesoramiento de un grupo internacional de expertos. Ubicado en un antiguo convento restaurado de Carmelitas del siglo XVII, el MIDE se ideó como un centro de investigación de tecnologías electrográficas con el objetivo principal de conservar, mostrar y engrosar una colección internacional de obras realizadas a partir de la utilización de cualquier tipo de máquinas y procesos relacionados con las nuevas tecnologías de generación, reproducción y estampación de imágenes.
En 1991 el Museo incorporaba a su estructura, un laboratorio de tecnologías electrográficas para realizar investigaciones teórico-prácticas en el campo de la creación artística, conformando así, el primer taller permanente de electrografía artística creado en Europa. A este taller-laboratorio, se le sumaba un centro de documentación especializado y el Centro de Investigaciones de la Imagen, concebido como soporte aplicacional de los resultados obtenidos en el taller de electrografía.

Maquinaria

En el taller del MIDE, se ha llevado a cabo la producción de proyectos y la investigación de las técnicas electrográficas, así como la transferencia de imágenes sobre diversos soportes. Para ello, el centro ha contado con numerosas fotocopiadoras, planchas térmicas para transferencias y diversos materiales fotográficos, que se completaban con un área de multimedia y vídeo.
El convenio de colaboración firmado con la empresa Canon España proporcionó al MIDE más de una decena de fotocopiadoras de última generación y telefaxes, entre otras máquinas de tecnología de impresión puntera—.

Cursos y otras actividades

El MIDE ha facilitado asesoramiento técnico sobre procesos y técnicas, apoyo tecnológico, y organización de cursos y seminarios, en los que han participado destacados nombres de la disciplina como Christian Rigal, Klaus Urbons, Jesús Pastor, Oscar Font, Romá Arranz y otros [70].

En 2005, el Centro fue desalojado por la Diputación de Cuenca y cambió su emplazamiento a su ubicación actual en el campus universitario de la ciudad de Cuenca; ampliando su nombre a MIDE-CIANT (Centro de Innovación en Artes y Nuevas Tecnologías). En esta nueva etapa, incorporaba un área de documentación y mediateca, ofreciendo actividades de docencia y divulgación diversas, para las cuales,

70 Para más información véase: ALCALÁ, José Ramón. MIDE. Museo Internacional de la Electrografía. Cuenca. Museo Internacional de la Electrografía MIDE. 1996

ha ido estableciendo, convenios de colaboración de alcance internacional, con espacios como el Art Lab de Tokyo, el Centro Nacional de las Artes de México D.F., el Rochester Institute of Technology (RIT) de Nueva York, la Newport University Collage de Gales, o la Ecole des Beaux Arts de la Universidad de Nantes. En 2013, el MIDE-CIANT entró a formar parte de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca (CAAC). Convirtiéndose así, en centro universitario de investigación para artistas visitantes y residentes, con la puesta en marcha de un taller de tecnologías digitales y un laboratorio multimedia para el desarrollo de trabajos artísticos experimentales y proyectos de investigación, relacionados con la creación artística y el uso de las nuevas tecnologías de la imagen.

Actualmente, el Centro vive un periodo transitorio y tal y como nos cuenta Fernando Collantes[71], responsable de comunicación del CAAC (donde se encuentra ahora la colección), el MIDE dispuso de talleres de producción hasta el año 2013, cuando, con motivo de la crisis económica, se paralizaron temporalmente.

A pesar de este último periodo de crisis, en sus casi veinticinco años de historia, el MIDE ha ido conformando una colección de más de cuatro mil quinientas obras de arte electrográfico y digital, que constituye un importante testimonio histórico de la evolución del arte gráfico digital, comprendiendo importantes obras, la mayoría de carácter conceptual, firmadas por artistas de todo el mundo. Muestra de ello, son los trabajos del británico Jake Tilson, el alemán Jürgen O. Olbrich, los japoneses Akira Komoto y Yuri Nagawara, los canadienses Arianne Thézé y Phillippe Boissonnet, o la obra de artistas españoles como Alcalacanales, Rubén Tortosa y Ricardo Echevarría, entre otros[72].

En estos momentos, el Centro tiene sus dependencias en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, donde participa en dos proyectos de I+D de ámbito regional y nacional, en los que trabajan ocho profesionales.

71 Como centro de documentación, el MIDE-CIANT no tiene expuestas a día de hoy las obras, pero los fondos se pueden visitar previa cita. Comunicación personal a través de correo electrónico [31/07/2015]

72 Cabe destacar que tras la desaparición del Müseum für Fotokopie de Mülheim an der Ruhr (en Alemania), y del Centre Copie Art de Montreal, el MIDE-CIANT se erige como un museo único en su género.

OBRA GRÁFICA ORIGINAL

dirección
Víctor Galán
fundación 1981
domicilio
Pradillo, 54G
28002 Madrid

tel 91 4136265
mail obragraficaoriginal@hotmail.com
url www.obragraficaoriginal.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El taller Obra Gráfica Original, antes conocido como Taller Pradillo, se fundó en los años setenta, y contaba con Dietrich Mann como estampador principal. Una vez éste fundara su propio taller —el Taller del Val, en 1981—, el establecimiento quedó a cargo de Víctor Galán, que lo ha dirigido hasta ahora.

Descripción del taller

Obra Gráfica Original está situado en una planta baja diáfana de 300 m^2 y luz natural. El espacio se organiza en distintas tareas:

- Área de taller de enmarcación de obra gráfica; se trata de un espacio cerrado dedicado a la estampación digital que cuenta con equipo informático y plóter, y sirve además como oficina.
- Área del taller; ocupa la mayor superficie, y se compone de la zona de estampación, con cuatro tórculos, mesas de entintado y mesas de trabajo; zona de procesado de matrices; y zona de manipulación de papel, almacenaje de estampas y posproducción.
- Área de galería; situada en un segundo nivel de unos 80 m^2 que sirve como espacio expositivo y zona de conservación de estampas.

Técnicas

Están especializados en todas las técnicas calcográficas, fotopolímeros e impresión digital con tintas resistentes al agua, sobre lienzo, vinilo, y todo tipo de papeles.

Maquinaria

- 3 tórculos manuales de 76 x 120 cm;
- 1 tórculo eléctrico de 76 x 120 cm;
- 1 insoladora;
- 1 resinadora;
- 1 plóter (Epson 9600) de 110 cm de ancho, de hasta 2880 x 1440 ppp.

Formatos máximos de impresión

Grabado calcográfico: 110 x 70 cm / impresión digital: 110 cm de ancho, sin limite de largo.





Arriba: Estampa de Joan Miró, perteneciente a los fondos del taller Obra Gráfica Original.
Abajo: Imagen de la galería del taller.

Clientes

El taller produce obra para artistas como Luis Gordillo, Eduardo Úrculo, Eduardo Naranjo, y Roberto González. Trabaja por encargo para galerías de Gijón, Pamplona, Toledo y Sevilla. Además, Galán y su equipo realizan ediciones de regalos de empresas privadas.

Venta y edición de obra gráfica

Víctor Galán es editor de obra gráfica original.

Formatos: las ediciones del taller, contemplan las estampas, las carpetas de obra gráfica y los libros de artista. Éstas nunca superan los 99 ejemplares.

Promoción de ediciones: La venta de las impresiones se promociona a través de la feria Estampa y de la página web, aunque la mayoría de los clientes son conocidos habituales que acuden a la galería del taller.

Artistas editados: Galán ha editado entre otros, trabajos de Luis Feito, Juan Barjola, o Roberto González.

Galería Expositiva: Cuenta con 80 m^2.

Participación en ferias: Obra gráfica Original está presente todos los años en la feria ESTAMPA de Madrid.

Cursos Formativos

Obra Gráfica Original no cuenta con oferta formativa, pero mantiene un convenio con la Escuela de Arte nº 10 de Madrid para que los alumnos del Ciclo de Técnicas de Grabado y Estampación realicen las prácticas durante tres semanas en el taller.

Fragmento de la entrevista a Víctor Galán[73].

¿Qué opinión tiene de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?

Para obtener un trabajo óptimo, es necesario el diálogo y la colaboración entre el técnico del taller que controla las mordidas de los ácidos, el entintado, y la estampación, aunque hay artistas que no aparecen por el taller y envían simplemente un dibujo a partir del cual, los técnicos elaboran las distintas matrices, y estampan la edición.

¿Qué piensa de la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

Debido a la impresión digital ha bajado mucho la estampación de obra gráfica, pero volverá como la figuración.

¿Qué opina de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

Creo que se ha perdido el oficio y en las escuelas hay cada vez menos estampadores. Cada vez abunda más la impresión digital, aunque los regalos de empresa siguen demandando el grabado tradicional.

73 La entrevista fue realizada en el taller Obra Gráfica Original en Madrid, el 13 de octubre de 2010.

PEPE HERRERA TALLER GRÁFICO

dirección
Pepe Herrera
fundación 2000
domicilio
José Calvo, 28 local
28039 Madrid

tel 91 3115107
696444534
mail tallerpepeherrera@gmail.com
url tallergraficopepeherrera.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Tras estudiar Bellas Artes, Pepe Herrera comenzó su formación en la serigrafía artística en los años ochenta, en el taller René Portocarrero de La Habana. Posteriormente, Herrera trabajó durante más de veinte años en diferentes talleres, hasta que montó su propio taller en Madrid en 2000; el taller de Serigrafía Pepe Herrera.

Servicios

En el taller se realizan todo tipo de proyectos vinculados al arte, se desarrollan propuestas creativas según las necesidades del cliente. Además de la labor de producción, el taller cuenta con sala de exposiciones, actúa como editora de obra gráfica, y posee un fondo editorial a disposición de empresas y particulares.

Procesos y técnicas

Pepe Herrera está especializado en la estampación de serigrafía artística, en impresión digital y en la combinación de ambas técnicas.
Cuenta con equipo para escaneado y tratamiento de imagen y un plóter Epson Stylus Pro 9600 con una resolución de hasta 2880 x 1440 ppp; con calidad fotográfica y tintas resistentes al agua. Permite imprimir sobre todo tipo de papeles, lienzo, *backlight*, vinilos, etc.

Formatos máximos de impresión:

Serigrafía: sobre cualquier soporte plano de hasta 120 x 80 cm
Imagen digital: 110 cm de ancho, sin límite de largo.

Metodología de trabajo

Ana Urribarri y Enrique González describían la forma de trabajar del serígrafo, como sigue:

> «Pepe Herrera comienza analizando la obra que se va a realizar junto con el artista, para hacer posteriormente la separación de colores manual o digitalmente, según lo requiera la obra. En muchas ocasiones el artista trabaja directamente en el taller, realizando sus propios calcos y supervisando cada color que se imprime, pero hay casos, que bien por la confianza que depositan, bien por la imposibilidad de acudir al taller, delegan y dan su visto bueno a las pruebas. Siendo así posible, el trabajo con artistas de diferentes partes del mundo»[74].

Clientes

El taller ofrece un servicio integral, se ocupa del diseño, la maquetación, la selección de artistas, la enmarcación, el *packaging* e incluso el transporte.
Pepe Herrera ha trabajado para galerías como Blanca Soto, Galería Benot, Zambucho, galería 9MA, o galería Argenta; para instituciones, como la Diputación Provincial de Cádiz, la Fundación Jorge Castillo, la Xunta de Galicia, el Muvim de Valencia, o el Ayuntamiento de Getafe; para empresas privadas como Michelín,

74 URRIBARRI Ana y GONZÁLEZ, Enrique. «En el taller de...Pepe Herrera. Serigrafía con estilo». En: *Grabado y Edición*. Madrid.Grabado y Edición. S.L. Noviembre 2006, no 5, pp. 30 y 32.





Bodegas Valdesil; y para editoras como Arte y Naturaleza, Liber Ediciones, Arte inversión, Editorial Media Vaca o el Taller del Prado entre otras.

Edición de obra gráfica

Pepe Herrera es editor de obra gráfica original y posee un fondo editorial a disposición de empresas y particulares.

Promoción de ediciones

La promoción de las ediciones se realiza a través de un proyecto de venta por suscripción de una colección que se renueva cada tres meses. Entre los artistas editados por el taller figuran: Juan Romero, María Luisa Pérez Pereda, Iván Larra, Luis Cabrera, Julia Vallesín, Ignacio Chavarri, Artur Heras, Eduardo Barcia, Javier Pagola, etc. Además de ediciones de estampas, Herrera ha editado carpetas de obra gráfica como *Ces´t moi* de Javier Pagola con texto de Felipe Hernández Cava, y *Cervantes, el caballero que nos enseñó a hablar* con ilustraciones de José Luis Fariñas.

La promoción se complementa con una sala de exposiciones donde exponen algunos de los artistas editados por el taller.

A continuación transcribimos un extracto de la entrevista realizada a Pepe Herrera por Ana Urribarri y Enrique González en el artículo «En el taller de...Pepe Herrera. Serigrafía con estilo».[75]

«**¿Cuál es el proceso de trabajo desde que el artista o editor le encarga un trabajo?**

Es muy variable. Hay artistas que participan con nosotros desde cero hasta el cien. En algunos casos hacen ellos mismos los calcos y las pruebas de color controlando el proceso en cada momento. También tenemos artistas que vienen con un boceto, del cual tenemos lo que se llama una entrada o preparación del trabajo. Consiste en imprimir varias pruebas con dos o tres colores básicos sobre los que el artista irá trabajando. Este proceso se repetirá las veces que sean necesarias hasta que la obra quede finalizada.

Hay una labor psicológica en mi trabajo. La serigrafía es una técnica que ofrece muchas posibilidades, las cuales pueden descentrar al autor de la idea principal. Mi tarea consiste en ir acotando y dirigiendo esa idea. Es importante conocer la obra del artista y saber lo que quiere para poder ofrecerle la mejor solución.

Esta técnica necesita que el autor pueda imaginar muy bien el resultado final, porque cuando trabajas con transparencias, es muy difícil saber lo que puede acontecer. Es necesario tener esa experiencia sobre lo imprevisible. Siempre explico a los artistas que es importante mantener el carácter del boceto, pero dentro del lenguaje de la serigrafía sin querer hacerlo exactamente como el original. La serigrafía tiene su propio lenguaje igual que el resto de técnicas de grabado.

---

75 *Ibidem.*



Woman in winter survival kit. 2007 impresión digital, serigrafía y collage. 67 x 1018 cm

¿Qué ventajas y que inconvenientes aporta la informática a su trabajo?
Pienso que la informática hay que utilizarla como una técnica de estampación a nivel artístico, como base o soporte de otras técnicas que el artista añadirá más tarde, o como una obra pensada para ser tratada digitalmente. Podríamos compararlo a una fotografía manipulada con algún tratamiento. Es un proceso relativamente sencillo y no te manchas las manos. Otra de las ventajas radica en la posibilidad de realizar tiradas muy cortas, cuestión imposible en la serigrafía puesto que es rentable a partir de cierto número de ejemplares. Superados los cien empezamos a amortizar las pantallas, los fotolitos, el tiempo de las máquinas, las tintas...

¿Cómo ve el panorama artístico actualmente dentro de la obra gráfica, cree que hay renovación?
Yo lo veo bien, creo que es un momento dulce. Ha influido la Apertura de talleres tanto en Madrid como en el resto de España. También hay más editores que han dado un valor más importante a la gráfica y por último hay mucha gente joven que tiene ganas de hacer grabado. Yo lo veo en las personas que trabajan aquí en mi taller. Hay también muchas galerías que han empezado a editar obra gráfica. Se están dando cuenta que es una manera de tener obra de artistas muy cotizados a un mejor precio.»[76]

76 *Ibídem.*

PMP GRAFIX CENTRO CASTELLANO MANCHEGO DEL PAPEL Y LAS ARTES DEL LIBRO

dirección
Paco Mora Peral
fundación 2009
domicilio
Calle 4 parcela 117
nave G Polígono Ind. Romica
02007 Albacete

tel 670 527879
mail pmpgrafix@gmail.com
url www.pmpgrafix.org

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

PMP GRAFIX. Centro Castellano Manchego del Papel y las Artes del Libro, se formó como Asociación en la ciudad de Albacete, en 2009, por los artistas Paco Mora, Lina Muñoz y Raúl Torres.

Entre los numerosos objetivos marcados por la Asociación, se encuentran:

- promover programas y actividades relacionados con la producción de obra gráfica, las artes del libro, la artesanía y la ecología.
- fomentar el desarrollo y aplicación de las nuevas tecnologías y los materiales no contaminantes en el campo del arte gráfico.
- divulgar las actividades relacionadas con las artes del libro y la edición de arte, fomentando el intercambio de información entre distintos centros docentes y de formación de arte gráfico.
- Colaborar con otras asociaciones e instituciones, públicas y privadas, con fines similares. E impulsar la Cooperación Internacional en materia de arte, especialmente con América Latina, integrándose en las actividades de la Escuela Iberoamericana del Papel y las Artes del Libro[77].

Servicios

El taller ofrece formación, alquiler de instalaciones, producción de obra en colaboración con artistas, así como la organización de encuentros en torno a la gráfica.

Instalaciones

El taller está situado en una nave industrial de 300 m^2 con 250 interiores y 50 m^2 de patio exterior (con toma eléctrica y pila). La nave interior cuenta con iluminación natural cenital y focos halógenos, una oficina, biblioteca, laboratorio con pila de

77 Información obtenida a través de comunicación personal con el director del centro, Paco Mora, el 25 de noviembre de 2009.

revelado, e insoladora. Aseo para personas con discapacidad y taller de pintura y grabado.
El taller está especializado en la práctica de procesos no tóxicos o de bajo riesgo y cuenta con instalaciones para grabado calcográfico, en relieve, litografía y serigrafía.
El área de grabado calcográfico se compone de: tres tórculos (2 tórculos Azañón de 30 y 80 cm de ancho y 1 tórculo de 60 cm de Craftools), una cizalla para planchas de metal de 110 cm, fuente de alimentación para electrólisis, y dos tanques verticales para electrólisis.
El área para grabado en relieve dispone de una prensa vertical de percusión, de 50 x 50 cm; una prensa vertical hidráulica, de 70 x 50 cm; una prensa Minerva automática de aspas, Heidelberg; una prensa manual, Diamant; y una prensa tipográfica *sacapruebas*.
El área de litografía cuenta con una prensa litográfica Voirin, ochenta piedras litográficas, y una prensa de pruebas de *offset* manual.
El área de serigrafía contiene una mesa con aspiración y raclaje a palanca, dos *racks* de secado, y pantallas. Además posee un laboratorio compuesto por una insoladora UV de volteo, ampliadoras de fotografía en blanco y negro, y color (Durst y Meopta); y pila de revelado de PVC.
Las instalaciones se completan con cinco pilas de agua caliente, una pila de 500 litros, cubetas, y una pila holandesa 25lt/1kg.
El área de impresión digital se compone de un equipo informático: ordenador, escáner, impresora láser b/n, impresora Inkjet color y fotocopiadora.

Cursos

PMP Grafix ofrece formación continuada, destinada a docentes y artistas; y cursos monográficos de una semana de duración, impartidos por especialistas. En éstos últimos han participado como docentes, entre otros, Concha Lidón y Emilio Sdun. Asimismo, Paco Mora ha impartido cursos en otros talleres profesionales de gráfica, asociaciones culturales, casas de cultura, Escuelas de Arte, y Facultades de Bellas Artes.

Producción de obra gráfica por encargo

PMP Grafix ha estampado Obra Gráfica para galerías como Aleph, ayuntamientos y empresas privadas.

POLÍGRAFA OBRA GRÁFICA

dirección
Joan de Muga
Nuria Batalla (maestra de taller)
fundación 1970
domicilio
Huelva, 8
08940 Cornellà de Llobregat
(Barcelona)

tel 934 74 33 47
mail info@poligrafa.net
url www.poligrafa.net/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



"La Polígrafa" se fundó en Barcelona, en 1964 por Manuel de Muga (1916-2006), a partir del taller de impresión comercial de su padre, establecido en 1914. En 1968, Manuel de Muga abordó la edición de libros de arte, gracias a su amistad con Joan Prats, que le facilitaría la proximidad con numerosos artistas.
En 1970, la editorial incorporó un taller de estampación, por iniciativa de Joan de Muga —hijo del fundador—, con instalaciones para producir grabado calcográfico, xilografía y litografía, con el fin de facilitar la producción de la obra gráfica editada concentrando las diversas actividades.

Instalaciones

El taller de Polígrafa, se aloja en una nave industrial de dos plantas, en la localidad barcelonesa de Cornellá. Cuenta con un gran espacio diáfano donde se aloja la maquinaria principal, tres prensas calcográficas, una prensa de litografía *offset*, una guillotina industrial, largas mesas de entintado con *calientaplanchas* y numerosas estanterías. Además posee una zona de dibujo y manipulación de papel, oficina, un almacén y otra zona aislada con insoladora, centrifugadora y secadora de planchas, pilas para mordientes y revelado de planchas fotosensibles. Desde 2009, el taller está dirigido por la técnica impresora Nuria Batalla.

Ediciones

Polígrafa Obra Gráfica selecciona a los artistas con los que trabaja «desde el rigor y la ambición»[78]. En sus inicios apostó por la edición de artistas de vanguardia de gran calado, creadores internacionales como Robert Motherwell, Francis Bacon, Max Ernst, Helen Frankenthaler, Roberto Matta, Christo, Pierre Alechinsky, Wifredo Lam, Karel Appel, Helena Vieira da Silva, Zao Wou Ki, John Cage, George Segal, Larry Rivers, Kenneth Noland, Ed Ruscha, y otros nacionales como Miró, Tàpies, Hernández Pijuan, Ràfols Casamada, Luis Feito, Sempere, Lucio Muñoz.
En los últimos años, la editora ha seleccionado a numerosos artistas latinoamericanos, entre los que se encuentran argentinos como Guillermo Kuitca, León Ferrari, Liliana Porter y Jorge Macchi; brasileños como Saint Clair Cemin, Nelson

78 Polígrafa Obra Gráfica [En línea][Consulta: 21/06/2014] Disponible en: <http://www.poligrafa.net/about_us.php>



Galería Joan Prats en Barcelona, recientemente trasladada.

Leirner, Tunga, Regina Silveira y Daniel Senise; peruanos como Fernando Bryce y Sandra Gamarra; colombianos como Ana Mercedes Hoyos y Nicolás Paris; venezolanos como Carlos Cruz-Diez, cubanos como Julio Larraz, Kcho, José Bedia y Enrique Martínez Celaya; y mexicanos como Dr Lakra y Carlos Amorales.
Entre los artistas españoles, recientemente editados por Polígrafa, figuran Juan Uslé, Víctor Mira, Jaume Plensa, Perejaume, Cristina Iglesias, Jordi Alcaraz o Luis Gordillo; muchos de los cuales exponen en su galería.

Galería

A las actividades de producción y promoción, se sumó en 1976, la de difusión y distribución, con la apertura de la Galería Joan Prats, en los locales de la antigua sombrerería barcelonesa homónima.
La galería Joan Prats, pasó a ser un referente del arte contemporáneo, dando visibilidad internacional a los artistas nacionales, y atrayendo a los internacionales a la ciudad de Barcelona. Tras su éxito, le siguieron otras delegaciones en las ciudades de Nueva York, Tokio y Los Ángeles.

Participación en ferias

Polígrafa Obra Gráfica acude a las principales ferias de arte del mundo, incluyendo Art Basel, en la que ha estado presente desde su segunda edición, Art Basel Miami Beach, y ARCO en Madrid.
La aportación de la editora al campo gráfico, fue reconocida con el Premio por su labor al arte gráfico, otorgado por la Calcografía Nacional en 1998.

POMEGRANATE EDITIONS

dirección
Maureen Booth
fundación 1980
domicilio
Ctra. Guejar Sierra,10
18191 Pinos Genil (Granada)

tel 658 95 33 99
mail maureen@maureenbooth.com
url www.maureenbooth.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Maureen Booth (1939) se formó como grabadora en el taller de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada, a mediados de los años setenta. Desde 1980, Booth trabaja en su propio estudio en la localidad granadina de Pinos Genil. Allí produce ediciones propias y ajenas, e imparte talleres de formación especializados en grabado calcográfico.

PRENSA CICUTA

+

dirección
Dieter Emil Sdun
fundación 1996
domicilio
Los Guiraos, 61
04647 Cuevas de Almanzora (Almería)

tel 950 396312

servicios

Formación *
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

*Fuera del taller



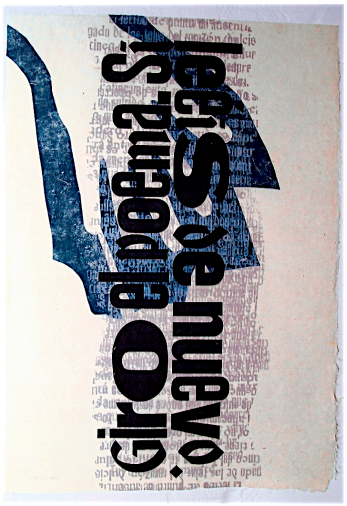


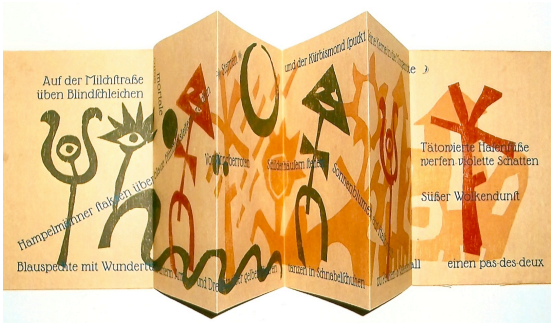
Trayectoria
Emilio Sdun (1944) cursó estudios de tipógrafo en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín. En 1984, aprovechando el cierre de las imprentas tipográficas y la producción de las fundiciones de tipos de plomo, Emilio y Doris Sdun adquirieron la maquinaria y las cajas de tipos e instalaron, en Frankfurt, el taller Schierlings Presse. En 1996, se trasladaron al pequeño pueblo de Los Guiraos, en Almería, donde continuaron trabajando desde entonces con el nombre de Prensa Cicuta.

Descripción del taller
El taller consta de cinco salas repartidas en un espacio aproximado de 70 m^2 y un estudio de 40 m^2 dedicado al taller de serigrafía.
Trabajadores: Emilio y Doris Sdun
Sistemas de estampación y técnicas: están especializados en la estampación xilográfica y tipográfica, en la composición manual de tipos móviles de plomo y madera y en serigrafía. Además estampan grabado calcográfico.
Maquinaria
Prensa cicuta cuenta con la siguiente maquinaria:
- 1 tórculo de 50 x 90 cm;
- Mesa de serigrafía de 60 x 70 cm;
- 3 máquinas *sacapruebas* de 35 x 45 cm;
- 1 máquina *sacapruebas* Triumpf con rodillos de 36 x 60 cm;
- 1 máquina semiautomática *sacapruebas* Korrex de 50 x 70 cm;
- 1 máquina Boston con palanca de 1880.

Formatos máximos de impresión: tipografía: 45 x 65 cm / serigrafía: 40 x 50 cm.

Clientes
Los clientes del taller son generalmente amigos artistas, e instituciones que contratan sus servicios para regalos de empresa. La metodología de trabajo se establece con el cliente de mutuo acuerdo.





Imágenes de estampas y libros de artista de Emilio Sdun, facilitadas por el artista e impresor en 2010.

Cursos Formativos

Prensa Cicuta imparte en el taller cursos de tipografía y caligrafía de 20 a 40 horas. Además, Emilio Sdun ha impartido cursos y talleres a distintas instituciones entre las que destacan la Escuela de Arte de Oviedo; la Facultad de Bellas Artes de Valencia; el Centro Andaluz de Arte Seriado de Alcalá la Real, en Jaén; la Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella; El Jardinico, en Caravaca de la Cruz, en Murcia; y para diversas instituciones de Almería como el CEP.

Exposiciones

Emilio Sdun ha realizado exposiciones como artista, en la Escuela de Arte de Oviedo, la Facultad de Bellas Artes de Valencia, La Carbonería en Sevilla, y la Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella entre otras.

Venta y edición de obra gráfica

Prensa Cicuta ha realizado ediciones de estampas, carpetas y libros de artista, que promociona a través de ferias, y conocidos. La tirada de sus ediciones oscila entre los 50 y los 100 ejemplares.

Participación en ferias: Sdun ha participado varios años en ferias como ESTAMPA.

Fragmento de la entrevista a Emilio Sdun[79]:

¿Qué opina de la situación actual de la obra gráfica original en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?

La situación actual es muy mala, debido a la crisis. Los dos cursos que ofrecía este año se han anulado debido a la falta de alumnos. La venta de obra gráfica también está muy mal y el apoyo institucional requiere demasiado papeleo.

¿Qué piensa de la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?

En prensa Cicuta trabajamos con los sistemas tradicionales, (tengo 66 años) y creo que la obra gráfica digital es para jóvenes, menos trabajo manual en favor del trabajo con ordenador.[80]

79 Realizada por correo postal en agosto de 2010.

80 La actividad de este taller cesó en el año 2015, a causa del fallecimiento del impresor.

PRINT WORKERS BARCELONA

dirección
11 miembros
fundación 2014
domicilio
Quevedo, 28 · Plaça John Lennon
Local bajos
08012 Barcelona

tel 933 15 38 29
mail
printworkersbarcelona@outlook.es
url
www.facebook.com/
printworkersbarcelona
horario
L.-S. 10:00-14:00 / 16:00-20.30 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Print Workers Barcelona se fundó por Àlex Costa y Pauline Ricauden en el barrio barcelonés de Gràcia.
Costa estudió grabado y técnicas de estampación en Bellas Artes, en la Universitat de Barcelona.

El taller está conformado como un espacio polivalente en formato *cooworking* que aúna producción, formación, venta y exposición de obra gráfica. Entre sus objetivos, figura el dar cabida a todo aquel artista interesado en producir su propia obra, y reivindicar la autoedición. El taller está compuesto actualmente por nueve artistas que comparten instalaciones y estudio compartiendo gastos de mantenimiento y alquiler[81]. Print Workers Barcelona tienen como referentes a otros talleres europeos como el Mesh Print Club de Róterdam, el Edimburgh Printmakers, el Print Club London, el East London Printmakers y el Stew Print Rooms de Londres; y los americanos Modesto Studio de Pittsburg o Print Club Boston[82].

Instalaciones
El taller cuenta con un espacio organizado en dos niveles, que incluye tienda, galería, oficinas con ordenadores para trabajar, sala de reuniones, zona de descanso y mini-cocina, taller central con mesas de serigrafía, pulpos, unidad de exposición y de lavado de pantallas, mesas de trabajo y *racks* de secado.

Técnicas
Print Workers Barcelona está especializado en serigrafía aunque también utiliza otras técnicas como la risografía.

Cursos
Los cursos están coordinados por Jan Barceló, e incluyen los de introducción a la serigrafía y cursos avanzados para los que ya conocen la técnica.

81 El taller cuenta con instalaciones para que trabajen once artistas al mismo tiempo, por lo que siempre que haya plazas libres, pueden incorporarse otros usuarios.

82 GUTER FEST 3. Fira d'Autoedició i Microedició de Barcelona [en línea] [Consulta 2/7/2015] Disponible en: <http://gutterfest.tumblr.com/post/84515550041/print-workers-barcelona>

PROYECTO ARTE

dirección
Concha Gay y Javier Redondo
fundación 2004
domicilio
Domingo Martínez, 23 B izq.
47007 Valladolid

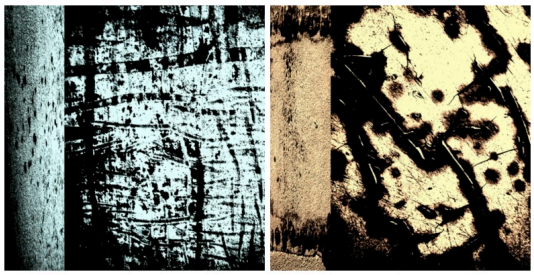
tel 699 667379
646 182933
mail
concha.gay@proyectoarte.com
url www.proyectoarte.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Desde la otra orilla. Serigrafías a 3 tintas. Javier Redondo

Proyecto Arte se fundó en Valladolid por los artistas Concha Gay y Javier Redondo en 2004, como un taller editora interesado en la edición de obra gráfica propia y de otros artistas, en diversos formatos y colecciones.

Características de las ediciones

Las ediciones de Proyecto Arte se caracterizan por la calidad, el rigor en las tiradas cortas, y por estar directamente realizadas por los autores.
En sus trabajos fusionan la obra gráfica y la escritura, e invitan a colaborar a otros artistas como Armando Arenillas y Pilar Marco, así como a escritores para la realización de libros de artista.
Formatos: Durante los diez años de trayectoria, Proyecto Arte ha editado veintiún títulos en distintos formatos que van desde series de carpetas, a cajas de CD, pasando por libros de gran tamaño, ya que sus dimensiones alcanzan el medio metro de longitud (éste es el caso de *El color del aire*). Destacan las carpetas y los libros de artista confeccionados como piezas artísticas.
Técnicas: Sus ediciones emplean el grabado calcográfico, el fotograbado, la serigrafía, la fotografía y la impresión digital. Para su estampación, utilizan su propio taller y también colaboran con otros como el de Pilar Marco, el taller de Alberto Valverde y el Taller Pídamo.

Artistas editados

Gay y Redondo colaboran con artistas como Armando Arenillas, Pedro Monje, Marisa Álvarez, Álvaro Pérez Mulas y Fernando García Malmierca; a los que se suma un grupo de escritores conformado por Ana Carrascosa, Eduardo Fraile, Antonio Ortega, Fernando del Val, Clemente de Pablos o José Manuel Huerga.

Trabajos

Entre sus trabajos podemos citar la carpeta *América. Un viaje de ida y vuelta* (2006) una carpeta de madera con estampas de Carlos Aragón, Concha Gay, Javier Redondo, y Belén González con formatos de 40 x 50 cm; o *Desde la otra orilla* (2014), una carpeta de estampas con prólogo de Antonio Colinas, en el que se incluyen los versos de la poetisa Montserrat Villar, un prólogo de Antonio Colinas y la obra gráfica de Armando Arenillas, Concha Gay, Fernando García Malmierca, Álvaro Pérez Mulas y Javier Redondo; con una tirada de 20 ejemplares.

Promoción de ediciones: Proyecto Arte promocionan sus ediciones a través de su página web, y la participación en ferias de arte gráfico como ESTAMPA, en la que han participado durante siete años, el FIG de Bilbao o Masquelibros.

QUADRAT 9

dirección
Alain Chardon
fundación 1989
domicilio
Ptge. Masoliver, 4 baixos 2a.
08005 Barcelona

tel 93 3006380
mail quadratnou@gmail.com
url www.quadrat9.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El artista y litógrafo francés Alain Chardon (1954) se inició en la litografía en la Universidad, cuando estudiaba Bellas Artes en la ciudad de Grenoble. Llegó a España a finales de los años setenta, e instaló en 1981, su primer taller de litografía y grabado en Barcelona: l´Hostal Sant Antoni (el único de litografía en piedra que existía en aquel momento en la ciudad). Chardon compaginó la edición de su propia obra gráfica con los cursos de litografía y grabado que iniciarían a numerosos artistas en la gráfica. En 1988, con la adquisición de una enorme prensa litográfica plana (Voirin), el taller amplió su espacio con un segundo establecimiento en la Plaça del Diamant, convirtiéndose en el taller Quadrat 9; donde Chardon trabajó junto a numerosos artistas de la Galería Antonio Valero-Pèrgamon de Barcelona. Ambos espacios se unirían finalmente en un único y completo taller, en el barrio del Poblenou, donde se ubica actualmente[83].

Servicios

Quadrat 9 compagina la producción de obra gráfica en colaboración con artistas, editores y diversas instituciones; el desarrollo de proyectos de edición propios; la formación; el alquiler de sus instalaciones; y las residencias para la ejecución de proyectos con asesoramiento técnico.

Instalaciones

El taller se ubica en un local a pie de calle y cuenta con un espacio abierto de 200 m^2 en el que dispone de instalaciones para los procesos litográficos, sobre piedra y plancha de aluminio; grabado calcográfico, grabado en relieve, e impresión digital.

Maquinaria

Quadrat 9 cuenta entre otros, con los siguientes medios e infraestructura:

83 Comunicación personal con el artista-litógrafo Alain Chardon el 9 de enero de 2010.

Alain Chardon en el taller Quadrat 9 en el barrio de Poble Nou en Barcelona, 2013.





- dos prensas litográficas planas de la casa Voirin de 60 x 90 y 90 x 130 cm;
- una prensa litográfica manual Voirin de 60 x 90 cm;
- surtido de piedras litográficas con un formato máximo de 70 x 100 cm;
- una prensa calcográfica de la casa Ribes de 100 x 150 cm;
- una resinadora de 100 x 120 cm...

Formatos máximos de impresión

Litografía: 90 x 130 cm / grabado 100 x 130 cm.

Esta infraestructura ofrece un amplio abanico de posibilidades en cuanto a creación y a edición; desde tiradas muy reducidas, con pocas tintas, impresas manualmente en litografía y en grabado; hasta la estampación de ediciones más largas y con mayor número de tintas impresas en prensa plana.

Cursos y residencias

Alain Chardon ha participado como docente en distintos centros en los que se incluyen sus anteriores talleres, y otros como l'Escola de Estiu de Calella o en un taller de Joensuu (Finlandia). Actualmente Chardon ofrece cursos monográficos de litografía y grabado para artistas y estudiantes y desarrolla, en colaboración con una asociación noruega, el proyecto *Artist in residence*, destinado a las Escuelas de Arte, asociaciones y grupos de artistas, interesados en mejorar sus conocimientos en las técnicas de estampación gráfica, a los que se les brinda la oportunidad de desarrollar un proyecto de edición en el taller, haciendo uso de las técnicas disponibles bajo asesoramiento técnico. Estas estancias tienen una estructura flexible y se adaptan a las necesidades individuales o de grupo de cada proyecto, pudiendo durar entre una y varias semanas.

Además de las residencias y los cursos, Quadrat 9, abre sus puertas a aquellos artistas que precisan de instalaciones para producir su obra.

Colaboraciones

Desde 1985, Chardon ha colaborado con numerosos artistas realizando ediciones litográficas y calcográficas para galerías y editores como Galería Fucares, Elvira González, Galería Senda, Maeght Edicions, Antonio Agra Editor, Antonio Valero Grafics, Arno Edicions, Werner Röthlisberger Galerie o Klose Galerie; e instituciones como el Ajuntament de Barcelona, la Fundació Caixa Catalunya, Universitat de Lleida, Universtiat UPC, y otras. Respecto a las colaboraciones con artistas, ha trabajado entre otros junto a Jordi Aligue, Joachim Chancho, Joan Furriol, Montserrat Gudiol,



Geometría cósmica. Edición de 170 ejemplares, divididos en dos formatos, como cartel (66 x 94 cm c/u) o publicación plegada (33 x 23,5 cm) y presentada en sobre. Litografía sobre papel Incisioni blanco de 310 gr. 42 x 30 cm. El dit a l'ull.

Carmen Galofre, Perejaume, Gemma Molera, Riera i Aragó, Hernández Pijuan, Guinovart o Günter Grass.

Edición de obra gráfica

Desde 1993, Quadrat 9 desarrolla un proyecto de edición propio que pretende producir obras creativas de calidad en tiradas limitadas. Chardon explicaba en una entrevista su proyecto editorial:

> Mi proyecto era crear un «taller editorial». Me explico: las litografías, grabados y otras técnicas de impresión, se realizan en ediciones. Para llevarlas a cabo, generalmente suele haber tres figuras. Primero está el editor que es el que inicia el proyecto, tiene la idea, pone el dinero y luego vende. En segundo lugar, está el artista y, finalmente, el taller. Esto, cuando funciona, es genial. Sin embargo, el peligro que existe en este triángulo es que a menudo el editor, que lógicamente quiere recuperar lo que ha invertido, tiende a apostar por proyectos más comerciales y, con el fin de reducir gastos, presiona y obliga prescindir de ciertos materiales, etc. Mi proyecto era que la figura del editor quedara sustituida por [la] del taller o que se dividiera entre el taller y el artista.[84]

Características de las ediciones

Las ediciones de Quadrat 9 se articulan en torno a la idea de serie, buscando siempre una unidad conceptual, generalmente con una tirada limitada entre unos veinte y cincuenta ejemplares[85]. El taller ha estampado y editado libros de artista como *Fronda adentro* (1999) con litografías del propio litógrafo y poemas de Ramón Dachs.

En 2010, Chardon creó junto a los artistas Regina Giménez y Rafael Bianchi, la editorial *El dit a l'ull*, un proyecto vinculado a la bibliofilia, que ha desarrollado varios libros de artista ideados bajo el concepto lúdico de «libros para colorear». Estos trabajos se desarrollan en dos partes: la primera responde a la edición original de litografía, de la que se realizan tiradas en torno a los 10 ejemplares; y la segunda se compone de una edición facsímile, que funciona como libro para colorear —mucho más económico, realizado por una editorial especializada en libros infantiles—.

Algunos de los títulos editados son: *La casa de la playa, Flags, y Geometría cósmica*.

Promoción de las ediciones

Alain Chardon promociona la venta de sus ediciones a través del taller, mediante exposiciones, galerías y ferias. Quadrat 9, ha participado por ejemplo, en Art Fair de Innsbruck, Art Expo de Barcelona, ESTAMPA, Círculo de Arte, Gràfic Art de Barcelona, Art Fair Stockholm y Art Expo New York.

---

84 CHARDON, Alain, En: ZEA NADAL, Andrea. «Alain Chardon, artista y litógrafo» En *Barcelonogy*. Barcelona. 2013. [En línea] [Consulta: 3/4/2014] Disponible en: <http://barcelonogy.com/es/alain-chardon-artist-and-lithographer/>

85 Comunicación personal con el artista-litógrafo Alain Chardon el 9 de enero de 2010.

ROSER SALES NOGUERA

dirección
Roser Sales Noguera
fundación 1995
domicilio
Comtessa de Sobradiel, 9
08002 Barcelona

tel 649 110053
mail roser@rosersales.com
url www.rosersales.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



No Drawing I. 2008. técnica mixta, lápiz, pastel, grafito, grabado, papel BFK Rives, 100 x 80 cm. Roser Sales.

Trayectoria

Roser Sales estudió Bellas Artes en Barcelona en 1987, especializándose en grabado. Entre 1989 y 1992 trabajó en el taller Oxford Printmakers en Inglaterra, y en 1995 instaló su propio taller en Barcelona.

Servicios

El taller produce obra gráfica en colaboración con artistas, en procesos de grabado calcográfico y serigrafía, y ofrece cursos monográficos.
Sales, compagina estas actividades con el desarrollo de su obra personal.

Descripción de instalaciones

El espacio cuenta con 180 m^2 y está distribuido en distintas áreas:

- área de entintado y estampación;
- área de procesado, que permite trabajar con ácido nítrico y cloruro férrico; y con metales como cobre, zinc y hierro;
- área destinada a la serigrafía con un espacio para la insolación y preparación de pantallas;
- espacio con mesas de trabajo y dibujo.

Procesos de estampación: el taller está especializado en grabado calcográfico y serigrafía

Maquinaria

El taller dispone de:

- 2 tórculos con pletinas de 80 x 200 cm y 130 x 200 cm
- mesas para estampación serigráfica
- 1 insoladora

Alquiler de instalaciones: Sí.

Cursos Formativos

Roser Sales ofrece cursos de iniciación al grabado, técnicas aditivas, color y entintado e iniciación a la serigrafía.

TALLA DULCE

dirección
Marta Cobo
fundación 2003
domicilio
Diego Bahamonde, 35
28028 Madrid

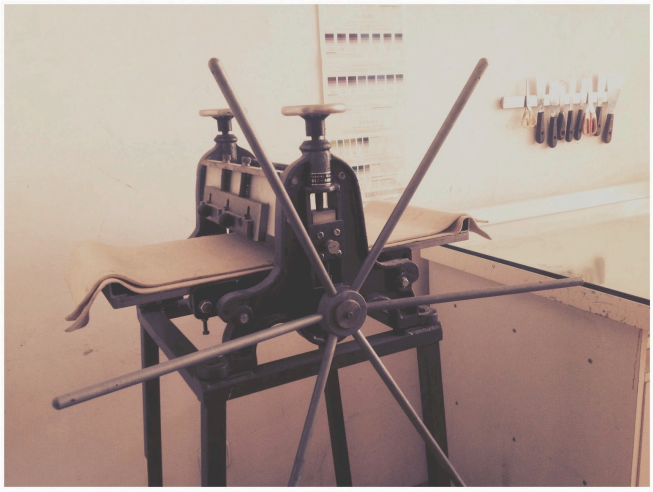
tel 605 33 43 07
mail talladulce@hotmail.com
url
www.lavivaestampa.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Tras formarse como grabadora en la Escuela de Grabado y Diseño Gráfico de la Fundación Casa de la Moneda y en varios cursos de grabado y estampación, Marta Cobo (1973) comenzó a trabajar en su taller en 2003, estampando obra gráfica para artistas y editoras. En 2010, el taller abrió sus puertas al público bajo el nombre de: Talla Dulce.

Servicios

El taller ofrece cursos de grabado; alquiler de instalaciones a artistas con conocimientos técnicos; y producción de ediciones por encargo.

Cursos

Marta Cobo imparte cursos de iniciación a las técnicas del grabado calcográfico, un curso continuo durante todo el año, y un taller infantil de grabado.

TALLER 2/69

dirección
Ramiro Undabeytia
fundación 1987
domicilio
Valladolid, 69 local
28008 Madrid

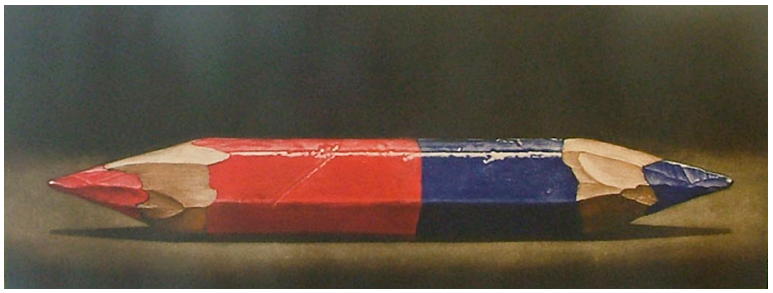
tel 91 5475075
mail galeria@taller269.com
url www.taller269.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Dicromía. Manera negra. 38 x 87 cm. Edición: 75 ejemplares. Ramiro Undabeytia

Trayectoria

Tras haber trabajado como estampador en el taller del Grupo Quince, y haber fundado un taller junto con Oscar Manesi en 1979, Ramiro Undabeytia (1952) instala junto a Pepa Castillo, en 1987, el Taller 2/69. Un estudio de grabado, donde desarrollan su obra personal y llevan a cabo la producción de ediciones para otros artistas, así como otros encargos para regalos de empresa.

Undabeytia y Castillo trabajan todas las técnicas tradicionales de grabado calcográfico y están especializados en la manera negra.

TALLER BLAU

dirección
Gilbert Herreyns
fundación 1981

domicilio
Camino del Estufador
07872 Pilar de la Mola
Formentera (Islas Baleares)

mail herreynsleon@gmail.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



TALLER DE GRABADO ALBERTO VALVERDE

dirección
Alberto Valverde
fundación 1994
domicilio
Angustias, 19 bajo
47003 Valladolid

tel 647 067719
mail alvaltra@yahoo.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Alberto Valverde es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y diplomado en Artes plásticas por la Escuela de Bellas Artes de Aix-en-Provence, donde se inició en el mundo del grabado en 1976. En 1979, Valverde creó su primer taller de grabado en Valladolid, labor que compaginó con la dirección del Taller de Grabado Calcográfico Municipal de Valladolid, desde su apertura en 1995 hasta su cierre, en 2012.

Descripción del taller

El taller de Grabado Alberto Valverde está especializado en grabado en hueco y grabado en relieve. Cuenta con 35 m^2 y la siguiente maquinaria:

- 1 tórculo de 60 x 120 cm
- 1 tórculo de 85 x 140 cm

Formatos máximos de impresión: 85 x 140 cm
Equipo de trabajo: Alberto Valverde en permanencia y otros estampadores eventualmente.

Metodología de trabajo: el taller se adapta lo máximo posible a los requerimientos, necesidades y particularidades, tanto de los creadores como de las matrices.

Clientes

Valverde ha trabajado para artistas como: Mon Montoya, Chahab, Marco Temprano, Riera i Aragó, Mohamed Bennani, Máximo Latte, Sofía Areal, Castilviejo, Aune Michaud o Rafik el Kamel, entre otros; instituciones como el Museo Español e Iberoamericano de Badajoz, la Diputación Provincial de Valladolid, el Ayuntamiento de Valladolid, el Ministerio de Cultura Español, el Ministerio de cultura Francés o el Centro Cultural Francés de Tetuán; y empresas privadas como: Arthotéque A.M.A. Salón de Provence (Francia), Arthotéque Antonin Artaud (Marsella).

Participación en ferias
Alberto Valverde ha participado como artista en ferias como ESTAMPA y Arte Nimes.

Venta y edición de Obra Gráfica
El Taller edita anualmente y desde hace 10 años, una carpeta de Obra Gráfica del Grupo V/V.

Entrevista a Alberto Valverde[86].
¿Qué opinas de la relación artista-impresor y del trabajo en colaboración?
Siempre ha sido muy positiva.

¿Qué opinión te merece la situación actual de la obra gráfica en España y en el resto del mundo, tanto a nivel de creación y producción, como de comercio y apoyo institucional?
La situación en España ha evolucionado un poco y el público tiene más conocimiento del tema, pero a mi entender, es insuficiente.
Los creadores van muy por delante del público y esto es válido para todos los países.
En cuanto al comercio y a la venta, nunca fue espectacular, se nota un pequeño bajón, y compran prácticamente los de siempre, los amantes del arte.
Las instituciones, al igual que las galerías salvo pequeñas excepciones, van a lo suyo y sólo se implican si el proyecto es aceptable y se lo das «mascado».

¿Qué piensas sobre la edición de obra gráfica por sistemas tradicionales y sobre la edición de obra gráfica digital?
El tratamiento digital de la imagen, no es más que una forma más de creación de imágenes que permite por procedimientos fotodigimecánicos su difusión como obra múltiple, lo que hoy a muchos les parece tan moderno, ya no lo es tanto.
Una obra no es ni buena ni moderna por haber sido realizada con una herramienta de última generación, ni tampoco por haber sido creada por los sistemas tradicionales, sino por toda una serie de otros valores.
Creo que al igual que con la aparición de la fotografía, nos encontramos en un momento de inquietudes y comparaciones, pero que al final descubriremos que el tórculo, la impresora y el plóter, son sistemas diferentes y que ninguno podrá reemplazar a los otros en sus peculiares cualidades, si bien es cierto que si son bien combinados, pueden llegar a producir sorprendentes resultados, como con la combinación de métodos fotomecánicos.
Pero realmente creo que la obra gráfica digital debería constituir una categoría a parte, como la fotografía, bien a parte de los métodos tradicionales de grabado y estampación, en los que el tratamiento tan manual del proceso influye de manera tan importante en los resultados.

86 Realizada el 6 de agosto de 2009 a través de correo electrónico.

TALLER DE GRABADO BARAJAS

dirección
Elena Jiménez (maestra de taller)
fundación 1994
gestión municipal

domicilio
Botica, 10
28042 Barajas (Madrid)

tel 913291803
913292000
mail fernandeztmc@madrid.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

TALLER DE GRABADO CASA DE CULTURA DE FUENGIROLA

dirección
José María Córdoba
fundación 1994
gestión municipal

domicilio
Juan Gómez 'Juanito', 12
29640 Fuengirola (Málaga)

tel 952 589349
mail cultura@fuengirola.org

horarios
M.J. 17:00-19:30 / 19:30-22:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria

El Taller de Grabado de la Casa de la Cultura se impulsó desde el Ayuntamiento de Fuengirola, para cubrir la demanda, tanto de artistas aficionados como profesionales. Lleva más de veinticinco años impartiendo cursos especializados en técnicas de grabado calcográfico tradicional y técnicas fotosensibles.
Por sus instalaciones han pasado cientos de alumnos, algunos de los cuales han obtenido salida profesional. Las exposiciones individuales, colectivas y premios concedidos a algunos de sus miembros, avalan la labor que realiza el taller.

Instalaciones

El taller dispone de dos prensas calcográficas y todos los elementos necesarios para la estampación y el procesado de matrices.

Cursos

Las clases se diseñan individualmente, según la formación del alumno y sus aspiraciones, respetando la singularidad de sus trabajos como cualquier tendencia plástica.
Los cursos, de carácter continuo, comienzan a mediados del mes de octubre y finalizan a finales de junio y se desarrollan en 5 horas semanales.

Precios

Los cursos cuentan con las siguientes tarifas:

- Empadronados en Fuengirola: 183,25 €.
- No empadronados: 228,25 €.

TALLER DE GRABADO DEL CABILDO DE GRAN CANARIA

Perteneciente a la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico Cultural del Cabildo de Gran Canaria, el taller de Grabado lleva cuarenta años, impartiendo formación en obra gráfica, a través de la programación de cursos, exposiciones, becas a artistas y préstamos de instalaciones.
Esta actividad se completa con el concurso Gran Canaria Series de Obra Gráfica.

dirección
Ana de la Puente (maestra de taller)
gestión pública (provincial)
fundación 1974
domicilio
Fernando Armas, 10
35017 Las Palmas de Gran Canaria

tel 928 170156
mail dptoarte@grancanaria.com
url grancanariacultura.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

TALLER DE GRABADO EUSEBIO SEMPERE

dirección
Juana Balsalobre
gestión pública (provincial)
fundación 1984
domicilio
Virgen de África, 2
03006 Alicante

tel 965 121214
965 121216
mail galbert@dip-alicante.es
url http://www.dip-alicante.es/ga/gilalbert/pub/inicio1.asp

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

El taller de grabado Eusebio Sempere forma parte del Instituto Alicantino de la Cultura Gil Albert, perteneciente a la Diputación de Alicante.
La actividad de este taller se remonta a comienzos de los años ochenta[87]. Desde entonces hasta el 2008, el taller estuvo ubicado en la calle Tucumán nº 18 de Alicante y funcionaba como taller de formación, que impartía cursos monográficos; y como taller abierto donde los usuarios acudían a trabajar en su propia obra. Tras el cese temporal de su actividad durante cinco años, se reabrió en 2013 en su ubicación actual, en la calle Virgen de África de Alicante, bajo el nombre de Taller de Grabado Eusebio Sempere. En su nueva etapa, el taller está enfocado únicamente a la formación, y su gestión y programación corresponde al Departamento de Arte y Comunicación Visual «Eusebio Sempere», del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Instalaciones

El Taller de Grabado Eusebio Sempere está especializado en grabado y serigrafía, aunque su espacio también promueve otro tipo de talleres artísticos. Tiene un aforo limitado para quince alumnos.
En ocasiones, los resultados del taller se muestran a través de exposiciones colectivas, organizadas por el IAC y con la publicación del catálogo.

Maquinaria

El taller dispone de dos tórculos de estampación. Uno de medidas de platina 70 x 120 cm y otro de formato más reducido.

Cursos

Habitualmente, la matrícula a los cursos es gratuita, debiendo aportar los alumnos el material. A los talleres acuden artistas plásticos, grabadores, licenciados, estudiantes de Bellas Artes y personas interesadas en aprender los procesos técnicos.

87 En sus comienzos, el taller estaba situado en la entonces Fundación Pública Cátedra de Arte Cinético e Investigación Visual, pasando a denominarse en 1984, Centro de Arte y Comunicación Visual y, en mayo de 1985, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual. Información recibida mediante comunicación personal con Juana Balsalobre, la directora del taller en la actualidad, durante el mes de julio de 2015.

Docentes

Han sido muchos los profesores que han venido impartiendo cursos para el aprendizaje práctico-teórico artístico, y muy diversas las técnicas y temas impartidos, todos ellos con amplia experiencia en los cursos propuestos.
En la especialidad de grabado y serigrafía, han participado profesores de Bellas Artes, investigadores o artistas, de la talla de José Fuentes, Alfonso Saura, Michel Coeymans, Vicente Quiles, José Hernández, Pepa Ferrández, Fernando Chapín, Alfonso Sanchez Luna, José Manuel Guillén, Manuel Balaguer o Susana Guerrero, entre otros. En otras disciplinas, como la pintura, cerámica, escultura, fotografía, textil, ilustración o libro de artista, han participado los artistas y profesores Eduardo Lastres, Vicente Rodes, Javier Lorenzo, Pepe Azorín, Ouka Lele, Francisco Molinero Ayala, María Chana, Carmen de la Fuente, Enrique Mestre, Pedro López Cañas, Josep Grau Garriga, Antonio Aragüez, Javier Avellán, Antonio Navarro, Ana Tallés, etc.

Los talleres, cursos y seminarios organizados por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil- Albert van encaminados hacia la formación de los artistas, estableciéndose diferentes niveles de aprendizaje, desde la iniciación hasta la especialización y perfeccionamiento en el tema impartido.
A lo largo de su existencia, el Centro ha venido organizando en diferentes puntos de la provincia de Alicante más de sesenta talleres que han ocupado áreas y temas tan diversos como las estructuras volantes, cerámica, fotografía –electrografía, iniciación y especialización en diferentes tipos de grabado y al aguafuerte, serigrafía, pintura y escultura entre otros.

TALLER DE GRABADO GRAVURA

dirección
Paco Aguilar
fundación 1979--> 1981
domicilio
Pasaje Ntra. Sra. de los Dolores de San Juan, 3, 1º
29005 Málaga

tel 952210141
mail gravura@gravura.es
url www.gravura.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento *
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

* en su taller de verano





El taller se fundó en 1979, por el artista-grabador portugués José Faria en el Casco Antiguo de Málaga con el nombre de «Taller editor de obra gráfica original Gravura»[88]. En 1981 Faria cedió la dirección del taller a su alumno, Paco Aguilar.

Servicios

El taller, especializado en las técnicas calcográficas y el grabado en relieve, está planteado como un espacio polivalente dedicado a la enseñanza, producción, edición, colaboración y difusión de arte gráfico a través de su galería.

Equipo

Durante su trayectoria, Paco Aguilar ha contado con varios colaboradores entre los que destacan, Ana Carmena, que trabajó como coordinadora (1988-1993), desde 1991 hasta la actualidad, Mariana Martín trabaja en la estampación, organización de exposiciones, talleres y coordinación del resto de actividades; el artista-grabador Christian Bozon, que combinó la producción de obra propia, con las labores de estampación del taller (1994-2008); y desde 2001, hasta ahora, Immaculada Carrasco, que ayuda en todas las tareas realizadas en Gravura.

Instalaciones

El taller está situado en un primer piso de un edificio del siglo XIX y cuenta con 110 m^2 repartidos en una oficina, sala de estampación y exposiciones, sala de trabajo, habitación para los mordientes y almacén. Dispone de dos tórculos de la casa Azañón (de 80 x 120 cm y 60 x 30 cm respectivamente), insoladora, secadora, resinadora, entre otras herramientas.

Cursos Formativos

La actividad docente del taller, se remonta a 1980 con los cursos de grabado impartidos por José Faria, al que han seguido muchos otros docentes como Paco Aguilar, Henrik Boegh, Ana Bellido, Alicia Díaz Rinaldi o Leonardo Gotleyb, entre otros. Gravura oferta dos tipos de cursos: los de iniciación a las técnicas calcográficas, dirigidos a personas interesadas en acercarse al grabado; y los cursos monográficos, enfocados al aprendizaje de técnicas específicas como el aguafuerte, el fotograbado,

88 José Faria fue uno de los impresores pioneros en la fundación de talleres de obra gráfica en Andalucía; y antes de fundar el Taller de Grabado Gravura, perteneció al *Grupo Palmo*.

Vistas del taller de verano donde el Taller Gravura ofrece cursos monográficos, en la localidad malagueña de Arroyo Coche.





la xilografía, la punta seca, el grabado a color, el grabado *no tóxico*, etc. Éstos últimos tienen una duración de cinco días y se desarrollan bien en el taller, bien en una casa de campo —a 8 km de Málaga—, que Aguilar rehabilitó en 2010, especialmente para ese fin. Los meses de verano este taller congrega a una docena de alumnos que trabajan y conviven en el entorno rural formándose en los procesos gráficos.
Paralelamente, Paco Aguilar se ha desarrollado como docente, impartiendo cursos en numerosos talleres como el Centro Andaluz de Arte Seriado de Alcalá la Real, el Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, la Fundación CIEC de Betanzos, la Fundación Bilbao Arte, la Universidad de Málaga, la Universidad de Huelva, Andorra, Asilah (Marruecos), Aix en Provence (Francia), etc.

Edición de obra gráfica

Si bien Paco Aguilar produjo desde el principio su propia obra en el taller, es a partir de 1990, cuando emprendería la labor de editar obra de otros artistas. Tarea que ha venido desarrollando hasta la actualidad interrumpidamente, con autores como José A. Díaz, Enrique Brinkmann, José Guerrero, Javier Roz, Robert Harding, Oliver Perry, José Antonio Diazdel, Pablo Alonso Herráiz, Francisco Peinado, Michele Lehmann y Luis Navarro o Moises Yagües, entre otros.
Entre los trabajos editados destacan las carpetas de obra gráfica, algunas con textos, como *Rasgos del Sueño* (1989), con siete estampas con grabados de Paco Aguilar y textos de José Antonio Garriga Vela; *Gravura 90*, en la que participaron José Antonio Diazdel, Mª. José Vargas Machuca, Paco Aguilar, Lorenzo Saval, Sebastián Navas, José Faria, Antonio Jiménez Millán, José Antonio Mesa Toré, Álvaro García, Garriga Vela y Branca Protásio; o la carpeta Gravura *25 Años*, realizada con motivo de los 25 años de la Trayectoria, compuesta por veinte estampas de las que se realizaron una tirada de 80 ejemplares, estampados por Christian Bozon. En el proyecto participaron artistas tan heterogéneos como el propio Aguilar, Rafael Alvarado, Ana Bellido, Christian Bozon, Enrique Brinkmann, José Manuel Cabra de Luna, José Mª Córdoba, José Faria, José Ganfornina, Jorge Lindell y Perry Oliver entre otros.
La venta y promoción de las ediciones producidas por el taller, se realiza principalmente mediante el sistema de suscripción de socios del taller y a través de la galería.



Sobrevuelo. 1999. Enrique Brinkmann. Aguafuerte y aguatinta. 71 x 56 cm

Producción de obra gráfica por encargo

A las ediciones del taller, se les suma la producción de numerosos proyectos de obra gráfica realizados por encargo, en los que el taller trabaja ofreciendo servicio técnico a los artistas. Sobre la colaboración, entre técnico y artista, Paco Aguilar nos apuntaba: *nuestra experiencia en este campo es muy positiva y a la vez enriquecedora. Los artistas aceptan muy bien la orientación que se les da sobre el trabajo y nosotros somos fieles a los requisitos que nos piden*.[89]

Entre sus clientes, podemos citar a artistas como Enrique Brinkmann, galerías como Arteko de San Sebastián, instituciones como la Junta de Andalucía, la Universidad de Málaga, la Calcografía Nacional, etc. y empresas privadas como Clínicas Buchingher de Marbella, librería Rayuela de Málaga, BBVA, ABB y Seriver, entre otras.

Exposiciones

Gravura cuenta con un espacio expositivo de unos 40 m^2 donde organiza muestras mensuales dedicadas a artistas cuya obra gira en torno a la obra seriada, el papel, la escultura, y los procesos digitales. Mariana Martín e Inmaculada Carrasco son las encargadas de coordinar los proyectos de la galería.

Además, Gravura ha estado presente en varias ediciones de la feria de Arte Múltiple ESTAMPA y colabora en la organización de exposiciones con organizaciones e instituciones; tanto públicas como privadas. En su galería se ha expuesto por ejemplo, obra gráfica editada por otros talleres como el Grafish Atelier Alkamaar de Holanda (en 2011), o la exposición Un taller en Belgrado (en 2012), con obras procedentes de la Bienal de Arte Gráfico de Belgrado.

El taller Gravura, destaca como espacio polifacético y dinámico que compagina enseñanza, edición, difusión y colaboración, además de como espacio de encuentro en torno a las muestras de obra plástica —no solamente gráfica— de artistas nacionales y extranjeros.

89 Información recogida a través de comunicación personal con Paco Aguilar el 17 de noviembre de 2009.

TALLER DE GRABADO MARIO MARINI

dirección
Mario Marini
fundación 1990
domicilio
Pedro Heredia, 8 1° izq.
28028 Madrid

tel 636 744969
mail mariomarini@hotmail.com
url www.mariomarini.es

horario
M.J. 10:00-14:00 h
L.X.V. 18:00-21:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Desde 1990, el Taller Mario Marini viene impartiendo formación en las diferentes técnicas de grabado calcográfico a grupos reducidos, dirigidos por el artista Mario Marini (1955).
Los cursos son de carácter continuo y se desarrollan durante todo el año.
La labor de este taller se ha visto reflejada en la selección de los trabajos de los alumnos, en numerosos premios de obra gráfica como el Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores, el Premio Nacional de Grabado Contemporáneo de Marbella (Málaga) España, la Biennale de l'estampe Saint-Maur París (Francia), Printmakers Falmouth Cornwall (Inglaterra), etc.

TALLER DE GRABADO MIGUEL ÁNGEL MAROTO

dirección
Miguel Ángel Maroto
fundación 1994
domicilio
Carretas, 10 bajo
40002 Segovia

tel 629 27 36 76
mail galerianumen@delfin.retecal.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Miguel Ángel Maroto se formó como grabador en la Escuela de Arte de Madrid, y como ilustrador en la Escuela de Arte de Segovia. En 1994 creó su propio taller en el centro de Segovia, y en 2000 abrió el espacio expositivo Numen.

Descripción del taller

El taller es un piso bajo que cuenta con una superficie de 75 m^2 distribuidos en 5 áreas de trabajo. Cuenta con instalaciones para trabajar los procesos de grabado calcográfico, xilografía y litografía en plancha.

Maquinaria:

- tórculo Azañón de 140 x 80 cm;
- varios tórculos portátiles para calcografía y grabado en relieve;
- imprenta (Gutenberg) de madera;
- un ingenio de madera del siglo XV.

Formatos máximos de impresión: 112 x 76 cm.

Alquiler de instalaciones: Sí.

Clientes

Miguel Ángel Maroto ha trabajado realizando ediciones por encargo para galerías como Montón de trigo montón de paja y Garajarte; instituciones como la Casa de la Moneda de Segovia, la Diputación de Segovia, el Ayuntamiento de Ávila, Ayuntamiento de Tours y el Círculo de Arte de Toledo; y empresas privadas como Banco Caja Segovia.
Además ha trabajado para artistas como Luis Moro, Carlos Matarranz, Papik o Ignacio Galilea.

Exposiciones

El taller se completa con la galería Numen, situada en el centro Comercial Artesano, Las Caravas en Cabañas de Polendos (a 15 Km. de Segovia). Es un espacio de 65 m^2, distribuidos en dos pisos, que abre en horario ininterrumpido de 12.30 a 19.30 horas.

Cursos

Maroto ofrece cursos de iniciación y perfeccionamiento en las técnicas de grabado calcográfico.

TALLER DE GRABADO SAN LORENZO DEL ESCORIAL





dirección
María Expósito (maestra de taller)
gestión pública (municipal)
fundación 1984
domicilio
Floridablanca, 3
28200 San Lorenzo del Escorial

tel 918960772
mail
cultura@sanlorenzodeelescorial.org

horarios
X. 10:00-13:00 / 17:00-20:00 h
S. 10:00 a 13:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Dada la escasez de oferta de talleres que posibilitan el aprendizaje de las técnicas del grabado, en la zona noroeste de Madrid, y la gran demanda que hay; este municipio se presenta como un referente en el mundo del arte gráfico.
El taller de grabado del Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial fundado en 1984, lleva ya una larga trayectoria dentro de la enseñanza en el campo de la obra gráfica.

Este espacio se caracteriza por ser un lugar de encuentro entre amateurs y artistas profesionales, creando un ambiente de trabajo e intercambio de conocimientos que fomenta el aprendizaje de las diferentes técnicas.
El objetivo principal que su profesora, María Expósito Santiso, quiere llevar acabo es que el alumno aprenda todas las técnicas gráficas.

TALLER DE GRAVAT L´ASSALT

dirección
Antoni P. Pidal
fundación 1993
domicilio
Assalt, 10
25002 Lérida

tel 687878208
mail antonipevidal@gmail.com
url gravatiart.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento *
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria

El artista e impresor Antoni P. Pidal se formó en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Lérida en fotografía, serigrafía y grabado.
En 1993, fundó también en Lérida, el Taller de Gravat Assalt, donde imparte clases de grabado, y combina la producción de obra propia con la de otros artistas, ya sea por encargo, o dirigiéndoles en el proceso técnico.
Actualmente el taller es el único espacio de obra gráfica de la ciudad.

Procesos

Está especializado en grabado calcográfico, grabado en relieve y litografía en planchas de *offset*.

Producción de obra gráfica en colaboración

Antoni Pidal ha estampado obra para Lina Vila, María Luna, Perico Pastor, Benet Rossell, Riera i Aragó, Rosa Siré, Lluis Trepat, Edith Schaar, Víctor P. Pallarés, Moncassy y Vall Palou, entre otros.
Varias obras de artistas realizadas en el taller, han sido seleccionadas en el Premio de la Calcografía Nacional de Madrid y en otros certámenes.

Cursos

Antoni Pidal se ha desarrollado como docente en escuelas y talleres como la Escuela Llotja de Barcelona, el taller Contratalla, en Cervera, Prada de Conflent (Francia), Centelles, Zaragoza, etc.
En su taller, imparte cursos de larga duración a un grupo de alumnos asiduos con quienes ha formado el *Colectivo de Artistas Assalt*, para la promoción de exposiciones y diferentes actividades relacionadas con la gráfica.
Además, el taller ofrece cursos intensivos en técnicas especializadas, los fines de semana.

Participación en ferias: Pidal ha participado en ferias (en solitario o formando parte del colectivo Assalt), como Arts Libris y Artexpo de Barcelona; la Feria de Sevilla, la de Tárrega, Penedés, y en numerosas ediciones de la feria ESTAMPA de Madrid.[90]

90 Información obtenida a través de comunicación personal con el impresor, en Septiembre de 2015.

TALLER DE GRAVAT TORCULARI

dirección
Julio León
fundación 1991
domicilio
Calle del Sol, 74
07210 Algaida (Mallorca)

tel 971 665250
636233772
mail jleonag3@hotmail.com
url www.julioleon.net

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El artista e impresor Julio León (1950) fundó en 1991, el Taller de Gravat Torculari en Algaida (Mallorca), como un taller de formación y producción de obra gráfica para artistas. León cuenta con una consolidada trayectoria como artista y docente, avalada durante quince años, por su experiencia como maestro de taller de la Fundació Pilar i Joan Miró; labor que desempeña paralelamente a la de su propio taller.

Producción de obra gráfica en colaboración

El taller está especializado en procesos calcográficos y xilográficos. León ha realizado ediciones de obra gráfica por encargo para editoras y artistas; colaborando entre muchos otros, con Wolf Vostell, Rafa Fortaleza, Rafaela Mengual o Jaume Plensa.

Cursos

Julio León ofrece cursos de iniciación en las técnicas del grabado y estampación; cursos monográficos (de xilografía, grabado calcográfico y técnicas aditivas); y también alquila sus instalaciones a aquellas personas con conocimientos, que quieran desarrollar sus propias ediciones o experimentar con la técnica.
En los últimos años, León ofrece formación continuada o dirección técnica enfocada a la realización de proyectos personales con fines expositivos, a un grupo de alumnos asiduos, que acuden regularmente a trabajar al taller. Estos proyectos se exponen en una muestra bienal que tiene lugar en Can Gelabert, en la localidad mallorquina de Binissalem.

TALLER DE LAS VISTILLAS

dirección
Erik Kirksaether y Cecilia Santamaría
fundación 1982
domicilio
Travesía de las Vistillas, 9
28005 Madrid

tel 91 3650275
mail erik@tallerdelasvistillas.es
url www.tallerdelasvistillas.es

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

Erik Kirksaether (1953) comenzó su formación en el grabado en el taller de Aída Carballo, en Buenos Aires; continuando en España, en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, y en el Círculo de Bellas Artes. En 1982, Kirksaether fundó junto con Cecilia Santamaría el Taller de Las Vistillas, en la calle homónima de Madrid.

Descripción del taller

El taller es una planta baja comercial de 150 m^2, con forma de "U" donde se distribuyen diferentes áreas: una oficina, el taller de calcografía con tórculos, mesas de trabajo y entintado, una habitación para ácidos y resinadora, y un espacio para la edición y estampación serigráfica, con *racks*, mesas de estampación, pantallas e insoladora.

Equipo de trabajo: Cuenta con tres trabajadores fijos.

Técnicas

El Taller de Las Vistillas está especializado en serigrafía, grabado calcográfico, gofrado y técnicas mixtas con impresión digital.

Maquinaria: El taller cuenta con los siguientes medios: una máquina semiautomática de serigrafía; una mesa manual de serigrafía; tres tórculos; una prensa vertical; dos plóter; y una insoladora para formatos de 100 x 75 cm.

Formatos máximos de impresión: grabado calcográfico: 112 x 76 cm y serigrafía: 70 x 100 cm.

Clientes

Entre los clientes del taller figuran galerías como Elvira González, La Caja Negra, Sen, Estiarte, Malborough, o Nieves Fernández.

Han trabajado por encargo para artistas como Luis Gordillo, Eduardo Chillida, Juan Genovés, Lucio Muñoz, Guillermo Pérez Villalta, Eduardo Úrculo, Donald Judd, y Joseph Kosuth, entre muchos otros.

Venta y edición de obra gráfica

Desde 1997, Kirksaether y Santamaría editan obra gráfica original de artistas como Alfredo Alcaín, Marta Cardenas, Joaquín Capa, Luis Gordillo, Eneko, Sean Mackaoui, Beatriz Palomero, o Antón Lamazares.

Participación en ferias: Las Vistillas ha participado en ferias como Estampa y en Ingráfica.

Cursos Formativos

Erik Kirksaether ha impartido cursos de grabado y serigrafía en el taller de las Vistillas y en la Fundación CIEC de Betanzos (La Coruña).

TALLER DEL PASAJE

dirección
José Luis Porcar y Cristina Luengos
fundación 1994
domicilio
Pasaje Mallol, 10
41003 Sevilla

tel 954 416526
mail tallerpasaje@gmail.com
url
www.tallerdelpasaje.blogspot.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





El taller del Pasaje se formó en el barrio de San Julián de Sevilla en 1994, por José Luis Porcar (1951) y Cristina Luengo (1962), quien entró a formar parte del taller en 1995.

Descripción del espacio

El taller ocupa un espacio de 300 m^2 divididos en distintas áreas. La primera, situada a la entrada del taller (48 m^2), tiene un uso multidisciplinar. La siguiente área está destinada a las pilas de lavado: para planchas y pantallas de serigrafía, así como un espacio para resinar, dotado con extractor, pistolas y compresor; y el taller de herramientas, con taladros, sierras, pulidoras, etc.

La parte central del taller dispone de varias mesas de trabajo y el área de procesado de planchas (en cubeta vertical, empotrada en una amplia mesa).

El área de estampación cuenta con una mesa de entintado de 200 x 100 cm y otra de manipulación de papeles y postproducción de 300 x 150 cm, además de diversas mesas auxiliares y una mesa de serigrafía de 100 x 70 cm con dos *racks* de secado; y cabina de fotograbado.

Maquinaria

- 3 tórculos de 120 x 80 cm, 150 x 70 cm y 150 x 80 cm
- una mesa de serigrafía
- Plotter de 24" (610 mm) con12 tintas pigmentadas
- 2 *racks* de secado
- 2 insoladoras (para fotopolímeros y para serigrafía)

Formatos máximos de impresión

- Serigrafía: 100 x 70 cm
- Grabado Calcográfico: 150 x 80 cm

Trabajos por encargo y colaboraciones

El Taller del pasaje realiza ediciones por encargo para artistas, galeristas y editores. Realiza ediciones de serigrafía, grabado, ediciones limitadas de libros, ediciones para regalos de empresas, y reediciones de planchas antiguas.

Ofrece asesoramiento técnico a artistas en la producción de obra gráfica. Entre otros ha colaborado con autores como Miki Leal, Max, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Antonio Sosa o Curro González.

Cursos Formativos

El Taller del Pasaje oferta distintos cursos con flexibilidad de horarios, dirigidos tanto a personas que conozcan el grabado, como a las que nunca hayan tenido contacto con él.

Tipos de cursos

El taller ofrece los siguientes cursos:

- Cursos continuados en los que se estudian los nuevos materiales para la realización del grabado tradicional: barniz duro, barniz blando y aguatinta con bases acrílicas, etc.
- Grabado en *film* fotopolímero sin ácido: sistemas de exposición, laminación de planchas, revelado de planchas, fotograbado, tramas de aguatinta, confección de fotolitos manuales y en ordenador y procesos de color.
- Monotipos a color: sobre cobre y sobre policarbonato.
- Litografía sobre placa de poliéster. Estampación con tintas acrílicas.
- Cursos intensivos que se desarrollan durante los fines de semana.

Alquiler de instalaciones: El taller funciona también como un espacio abierto para aquellos artistas que deseen llevar a cabo su obra por ellos mismos, trabajando con medios *no tóxicos*.

TALLER ESQUINA

dirección
Maribel Mas
fundación 2005
domicilio
Paloma, 15 bajo
08001 Barcelona

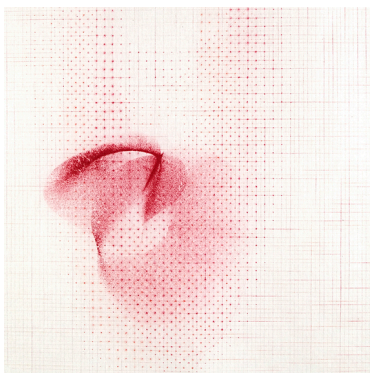
tel 622 16 34 88
mail taller_esquina@yahoo.es
url
www.maribelmas.com/taller-esquina-editionsworkshops/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Litografía de Maribel Mas



Trayectoria

La arista e impresora Maribel Mas (1967), se formó como diseñadora gráfica en su ciudad natal, Caracas. Estudió grabado y técnicas aditivas, participando en varios talleres en la Cuadra Creativa y en la GAN (National Art Gallery) de Caracas. Posteriormente estudió pintura y serigrafía en 1998 en la Escuela de Arte Lorenzo Di Medici en Florencia (Italia). En Barcelona, Mas se especializó en litografía en piedra en la Llotja, entre 2001 y 2005, y al finalizar, abrió el Taller Esquina en el barrio barcelonés del Raval[91].

Servicios

El taller ha funcionado durante sus casi diez años de vida, como un espacio abierto a aquellos interesados en producir ediciones o experimentar con los procesos de estampación, y como taller de producción de ediciones en colaboración con artistas; sirviendo también para el desarrollo de obra gráfica de la propia Maribel Mas.

Instalaciones

El Taller Esquina está especializado en litografía en piedra, xilografía y grabado calcográfico, cuenta con una prensa litográfica de pedal, piedras litográficas de diferentes formatos, y prensa calcográfica.

Proyectos

Entre los proyectos de taller destacan *Grafik Leipzig-Barcelona*, una colaboración con talleres de gráfica de la ciudad alemana, o el proyecto *5+5*, que involucró a cinco artistas de Pekín y cinco barcelonesas en la producción de una edición litográfica en el Taller, que pudo verse expuesta en la feria Arts Libris de Barcelona.

Colaboraciones

Mas ha colaborado en la producción de ediciones con artistas como Arnal Ballester o Joaquim Chancho.

Cursos

En cuanto a su faceta docente, Mas ha participado durante una década en el proyecto *Kanyain* junto a Tatsuya Mitani, consistente en un intercambio cultural entre maestros japoneses de papeles artesanales de la región de Aoya y artistas de Barcelona, que derivó en un programa de cursos especializados en xilografía japonesa sobre estos papeles. Los cursos se impartieron en el Taller Esquina y en diversas instituciones, como el Museu Picasso, el Museu Molì Paperer de Capellades, la Universidad Autónoma de Barcelona, la Escuela de Arte de la Llotja o la Escuela Massana, entre otras.

Participación en ferias: el taller está presente en ferias como Arts Libris Barcelona.

91 El Taller ha trasladado su emplazamiento a la ciudad alemana de Leipzig durante el presente año 2014.

TALLER DE GRABADO LA GRANJA

dirección
Emilio Luis Fernández Garrido
fundación 2011
domicilio
Cañaveral, 30. Local A.
18004 Granada

tel 646367829
mail
tallerdegrabadolagranja@gmail.com
url
tallerdegrabadolagranja.wordpress.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Trayectoria

El Taller de Grabado La Granja se inauguró en 2011 por Emilio Luis Fernández Garrido en la ciudad de Granada como un espacio multidisciplinar, dedicado a la formación, la producción y la exhibición de obra gráfica.
Fernández Garrido es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada y técnico superior de Grabado y Sistemas de Estampación por la Escuela de Arte.

Maquinaria

- Tórculo Reig de 69 x 100 cm
- Tórculo Azañón de 80 x 120 cm
- Prensa vertical de 40 x 50 cm
- Resinadora
- Rack de secado
- Varias mesas de trabajo

Cursos

Fernández Garrido imparte cursos de procedimientos de grabado calcográfico, grabado en relieve, algrafía y serigrafía con medios no tóxicos.
Los cursos están dirigidos a grupos pequeños (en torno a los 5 alumnos), y la oferta incluye varios intensivos como por ejemplo: xilografía, monotipos, fabricación de papel, joyería impresa en papel, o serigrafía.

Alquiler de espacio: El taller alquila sus instalaciones por horas o por días, pudiendo también contratar soporte técnico profesional.

Galería:

En el Espacio Expositivo del taller han expuesto artistas como Julia de Dueñas, Jorge Rodríguez de Cossío, María Puyol (Taller Manera Negra).

TALLER MANOLO GORDILLO EDICIÓN DE ARTE

dirección
Manolo Gordillo
fundación 1993
domicilio
Buenavista, 8 bajo
28012 Madrid

tel 91 4685847
mail taller@manologordillo.com
url www.manologordillo.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Abas (perteneciente a la carpeta Diccionario Imposible)
2014 Serigrafía sobre cartón reciclado. 35 x 25.
Edición: 30
Editado por Manolo Gordillo Edición de Arte.



Trayectoria

Manuel Gordillo se inició en la edición de obra gráfica en 1989, codirigiendo junto a Juan Carcelén, el Taller Dos Negritos, donde realizaban ediciones de artistas como Fernando Bellver, Ceesepe o Ana Juan.
En 1993 fundó el taller Manuel Gordillo, codirigiendo paralelamente, la galería del Progreso con la que colabora en la edición de obra gráfica.

Instalaciones

El taller se divide en una zona de trabajo con tres puestos individuales de 175 cm y una zona común para presentación de eventos y galería.
Cuenta con instalaciones de serigrafía, grabado calcográfico e impresión digital. Utiliza medios *no tóxicos* y tintas de base al agua.

Maquinaria

Mesa de serigrafía hasta 100 x 140 cm, tórculo de 140 x 80 cm, 2 plotter de 42", mesa de corte, guillotina y secaderos de papel

Clientes

Entre los clientes de Gordillo figuran artistas como Ana Bellido, Eva Lootz, Cristina Iglesias o Carmen Calvo; galerías y editoras como La Caja Negra, La Fábrica, Estiarte, Galería Helga de Albear o la Galería Moriarty; instituciones como la Junta de Extremadura, Ayuntamiento de Madrid, Museo del Prado; y empresas privadas como El Corte Inglés, Loreal, SETEM, Caja Madrid, o Caja Duero.

Ediciones

Además de la producción de ediciones por encargo, Manolo Gordillo ha editado obra de artistas como Ana Juan, Eduardo Arroyo, Ceesepe, Max, Fernando Bellver, o Pep Carrió entre otros.
En 2010, fundó junto a la ilustradora Ana Juan, *No Time*, una editorial diminuta para producir proyectos muy elaborados y de difícil catalogación.

Cursos Formativos

Manuel Gordillo imparte diferentes tipos de cursos en su taller: clases magistrales, cursos de autoedición, talleres infantiles, y cursos por horas.
El serígrafo también ha participado como docente en otros centros como la Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca.

TALLER DE PEPE JIMÉNEZ

dirección
Pepe Jiménez
fundación 1998
domicilio
La ermita de la Colonia. Polígono Ind. Polaris World La Colonia de Las Balsicas
30709 Torrepacheco (Murcia)

tel 659 885623
mail info@artencuentro.com
url artencuentro.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

Pepe Jiménez (1943) se inició en la serigrafía a principios de los años sesenta trabajando en el ámbito industrial en talleres de Madrid, Barcelona y Milán.
En 1968 comenzó a trabajar para artistas, estampando en el estudio de Rafael Canogar, y después para Pablo Serrano, Barjola, Genovés, Juan Francés, José Hernández y Manolo Valdés, entre otros. En 1990, Jiménez se instaló en la Región de Murcia, fundando su propio taller en 1998.

Descripción del taller

El taller es una nave diáfana con luz natural (cuenta con ventanas en las cuatro paredes), y ocupa una superficie de 340 m^2. Se encuentra en una finca cercana a la localidad murciana de San Javier.
Técnicas: Está especializado en serigrafía de mediano y gran formato.
Equipo: Normalmente, Pepe Jiménez trabaja solo y a veces cuenta con un ayudante para la labor de estampación.
Maquinaria

- 2 máquinas semiautomáticas de 120 x 160 cm
- 1 máquina automática

Formatos máximos de impresión: hasta 300 cm

Clientes

Pepe Jiménez trabaja por encargo para galerías, editoriales, empresas privadas e instituciones, coleccionistas y para artistas como Rafael Canogar, a quien estampa serigrafías desde finales de los años sesenta.









Imágenes de la galería La ermita (arriba) y de una de las carpetas estampadas y editadas por Pepe Jiménez (abajo).

Ediciones

Pepe Jiménez es también editor de obra gráfica, labor que desempeña bajo el nombre de La Ermita Obra Gráfica Original. Ha editado obra de artistas como Alfonso Albacete, Antonio Alcaraz, Alicia Martín, Avellaneda, Aurelio, Antonio Ballester, Ángel Haro, Barbara Eichorn, José L. Cacho, Charris, Dora Catalineu, Genovés, Javier de Juan, Jorge Fin, Jordi Teixidor, María Lara, Antonio Martínez Mengual, Manolo Belzunce, Manuel Pérez, Manuel Sáez, Marina Núñez, Mitsuo Miura, Molina Sánchez, Monike Ruhle, Pedro Cano, Rafael Canogar, Ramón Gaya, Sofía Morales, Tomy Ceballos, Sicre, Wentzel Zierch, Willy Ramos, José María Yturralde y muchos otros. Los formatos de sus ediciones van desde estampas sueltas, a carpetas conformadas por serigrafías de distintos autores, como *Mar Menor* (2007), donde participaron 16 artistas, con una tirada de 100 carpetas.
Pepe Jiménez también realiza coediciones con artistas, con los que se reparte la mitad de las estampas editadas producidas en colaboración[92].

Promoción de ediciones

La promoción de las estampas editadas por la ermita se realiza a través de la galería del taller, internet, galerías (principalmente de Murcia), y mediante *boca a boca*, ya que Pepe Jiménez cuenta con una serie de clientes habituales.

Exposiciones

Parte de la obra gráfica editada en el taller se expone en la galería La Ermita, situada dentro de la finca donde se encuentra el taller. Se trata de un edificio rehabilitado del siglo XIX, con planta octogonal.

Cursos Formativos

Pepe Jiménez organiza cursos y talleres en sus instalaciones; así como en espacios apropiados facilitados por instituciones culturales, como la Sala Millares en Madrid, la Sala Verónicas en Murcia, o la Llotgeta del Mercat en Valencia, entre otros. Ha coordinado cursos dirigidos a artistas profesionales como el que tuvo lugar en Rodalquilar (Almería) donde asistieron artistas como Alfonso Albacete o Mitsou Miura. Actualmente, el taller ofrece cursos *online* para aquellos que desean recibir formación a distancia; en los que Jiménez dirige el proceso del trabajo serigráfico, vía internet.

92 Información recabada a través de comunicación personal con el serígrafo en su taller, el 28 de octubre de 2009.

TALLER RETIRO

dirección
Marta G. de Santa María
fundación 2003
domicilio
Pza. Reyes Magos, 9 esc. dcha. 1ºD
28007 Madrid

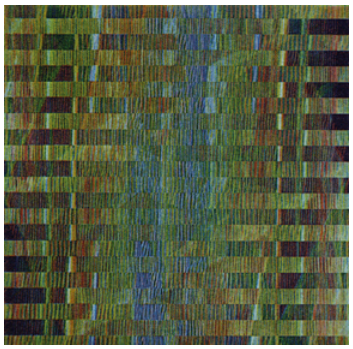
tel 607 160617
mail estudiotallerretiro@yahoo.es
web
martagsantamaria.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Obra de Marta G. de Santa María







Trayectoria

Marta G. de Santa María se formó en la Escuela de Arte nº 10, en la Facultad de Bellas Artes de Madrid y en talleres privados. Se inició en la práctica del grabado *no tóxico* en Dumfries (Escocia) con K. Howard y F. Kiekeben, especializándose en la técnica del film fotopolímero con Graciela Buratti. En 2003 fundó el Taller Retiro, uno de los primeros centros de grabado *no tóxico* en España.

Servicios

El Taller Retiro se dedica a la estampación de obra gráfica por encargo, de pequeño y mediano formato, para artistas, empresas y eventos. Además imparte cursos monográficos de grabado.

Técnicas

Es un taller donde se trabaja con técnicas *no tóxicas,* alternativas al grabado tradicional. Está especializado en procedimientos de fotograbado con film foto-polímero y alta resolución.

Alquiler de instalaciones

Se alquilan las instalaciones y el tórculo a artistas y estudiantes que trabajen manteniendo la filosofía no tóxica del taller.

Cursos Formativos

El taller Retiro organiza cursos monográficos periódicos de unas 12 horas de duración con profesores especializados como Gracilla Buratti, Francisco López Alonso, Juan Pablo Villalpando y Marta G. de Santa María. Algunos de los monográficos que imparte el taller son:

- Iniciación al fotograbado con film fotopolímero
- Imagen digital aplicada al fotograbado con film fotopolímero

TALLER SERIGRÁFICO DE PATRAIX

dirección
Cooperativa (cuatro socios)
fundación 1980
domicilio
Alcudia de Carlet, 11
46018 Valencia

tel 96 3574404
mail tspatraix@yahoo.es
url www.seripatraix.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria
Seripatraix se creó a principios de los años ochenta en el barrio valenciano de Patraix, por dos impresores formados en el taller de Armando Silvestre. Actualmente el taller está compuesto por una cooperativa de cuatro socios.

Instalaciones
Las instalaciones se ubican en una casa de dos plantas, que cuenta con una superficie aproximada de 300 m^2.
La zona de estampación y recuperación de pantallas está situada en la planta baja, mientras que en el primer piso se encuentra la oficina, la zona de dibujo y preparación de fotolitos, un almacén, y una zona exterior para la fabricación de pantallas.

Maquinaria
El taller cuenta con:
- 3 máquinas semiautomáticas;
- 1 máquina de serigrafía textil;
- varias mesas de estampación manual;
- una guillotina de 1912;
- 1 máquina para resinado.

Técnicas: Además de serigrafía industrial y textil, el taller está especializado en serigrafía artística sobre cualquier tipo de soporte, y utiliza tintas grasas alemanas de la marca Zukunft Siebdruck.
Formatos máximos de impresión: 70 x 100 cm en serigrafía artística, y hasta 3 m, en serigrafía industrial.
Servicios: Realizan carpetas de obra gráfica original, regalos de empresa, y encargos de serigrafía industrial.

Metodología de trabajo
El artista acude siempre al taller y participa del proceso de preparación de fotolitos y tintas.

Clientes
Sus principales clientes son la Galería 9 de Valencia, Diseño A1 y empresas privadas para encargos de serigrafía industrial como Vías. Artistas como Calo Carratalá, Caliz Pallarés, Lambertos, Keke Vilabelda, y Willy Ramos entre otros.

TALLER VALLIRANA

dirección
Oriol Treserra y Xavier Todó
fundación 1975
domicilio
Betlem, 20. 1º
08012 Barcelona

tel 93 2174909
mail info@tallervallirana.com
url www.vallirana.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



El taller Vallirana se fundó en 1975 por Oriol Treserra y Xavier Todó en Barcelona. Los serígrafos cuentan con una dilatada carrera centrada en la serigrafía artística; han trabajado con multitud de artistas, en proyectos muy diversos que incluyen la edición de estampas, libros e intervenciones en serigrafía.

Entre sus clientes figuran arquitectos como Oscar Tusquets, Oscar Niemeyer o Arata Isozaki; y artistas como Pablo Palazuelo, Joan Miró, Antoni Clavé, Miquel Barceló, Pérez Villalta, Soledad Sevilla, Antoni Tàpies o Richard Hamilton, entre otros muchos.



Estampación de una tela de 14 x 9,5 m para Òscar Tusquets. 2001.

TALLER ZUBIARTE

dirección
Ángela Moreno
fundación 1995
domicilio
Zubiarte, 47
31620 Huarte (Navarra)

tel 948 332917
mail tallerzubiarte@gmail.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Trayectoria

El Taller Zubiarte se fundó en 1995 por la artista-impresora Ángela Moreno en su vivienda de Huarte, en Navarra.
Moreno comenzó impartiendo cursos de iniciación al grabado a grupos reducidos, compaginando la producción de su propia obra.
En 1999, el taller abrió sus instalaciones a aquellos artistas que deseasen desarrollar sus proyectos. En 2003, tras una remodelación que permitió ampliar el taller y acondicionar en la planta baja de la casa una galería expositiva, el taller acogió dos cursos monográficos de grabado no tóxico, impartidos por el artista americano Keith Howard al que acudieron numerosos profesionales de toda la geografía española.

Instalaciones

Actualmente Zubiarte cuenta con más de 100 m^2 de superficie y está especializado exclusivamente en prácticas *no tóxicas,* de grabado calcográfico, fotograbado con film fotopolímero y xilografía.
Su espacio se divide en tres áreas: la zona de laboratorio fotográfico, con insoladoras; una zona amplia de trabajo y dibujo, y otra zona de estampación y manipulado del papel.

Clientes y colaboraciones

Ángela Moreno ha trabajado para clientes como el Ayuntamiento de Pamplona, la Fundación Museo Oteiza, Museo Guggenheim Bilbao, realizando obras en colaboración con artistas como Juan Gorriti, Jorge Rodríguez-Gerada, Xabier Morrás, Gentz del Valle o Néstor Basterretxea entre otros.

TINTA INVISIBLE EDICIONS

dirección
Martí Guinovart y Ricard Ibernon
fundación 1997
domicilio
Lleó, 6 bajos
08001 Barcelona

tel 93 3012942
mail info@gravat.com
url www.gravat.com

horario
L.-V. 09:00-14:00 / 15:00-18:00 h

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



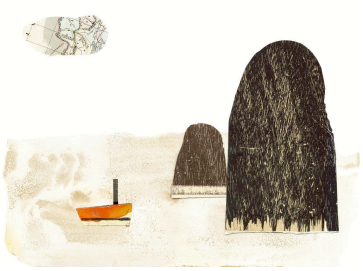
Tinta invisible es un taller editora de obra gráfica, fundado en Barcelona en 1997, por los grabadores Martí Guinovart y Ricard Ibernon.

Descripción del taller
El taller cuenta con espacios compartidos para desarrollar diferentes actividades relacionadas con las artes del libro, el grabado calcográfico, la encuadernación artística, la impresión digital, y el diseño gráfico. Éstos se complementan con una galería.
Trabajadores: Martí Guinovart y Ricard Ibernon trabajan como estampadores, y Àngeles Arroyo se encarga de las labores de encuadernación.

Técnicas
Tinta invisible edicions está especializado en grabado calcográfico y en impresión digital de máxima resolución a gran formato: 2.880 x 1.440 ppp. e impresión a 7 tintas pigmentadas UltraCrome. La impresión digital ofrece gran versatilidad de papeles; 100% algodón, y la posibilidad de combinar con técnicas como el grabado calcográfico.
Maquinaria: tórculo de 120 cm de ancho e impresora Epson Stylus pro 9800.

Clientes
Estampan obra gráfica por encargo para editoras como Ediciones Originales, para artistas como Joanpere Massana, e instituciones como la Fundación Joan March. También realizan ediciones para regalos de instituciones y empresas.

Ediciones propias
Tinta Invisible Edicions producen sus propias ediciones en el taller, invitando a artistas como Jordi Alcaraz, Frederic Amat, Ràfols Casamada, Perjaume, Joanpere Massana, Hannah Collins, y otros.



La velocitat i les romagueres de la llum. 2008. Carpeta con estampas de Regina Giménez / Ramon Enrich / Joan Puigdefàbrega / Jaume Roure /Estampa digital giclée 8 tintas. Edición 40 ejemplares.

Sus proyectos editoriales se comercializan mediante suscripción de socios (cuentan con el club*: Los Amigos de la Tinta Invisible*), que a través de una cuota mensual de 30 euros, permite adquirir obras del taller.
Formatos: las ediciones del taller contemplan diferentes formatos, que van desde las colecciones de estampas y carpetas, hasta los libros de artista.

Trabajos
Algunas de las ediciones realizadas, son: *Nosaltres i els agermanats*, un libro de artista con la colaboración de Perejaume, Enric Casasses y Pascal Comelade. Con una tirada de 75 ejemplares, con fotografías de bosques de alcornoques, imágenes de bailarinas, cuatro grabados, poemas en prosa, y discos de vinilo. Está presentado en un estuche de papel hecho a mano y gofrado con corteza de corcho.

Colaboración con otros talleres
Colaboran con talleres como el Museu Molí Paperer de Capellades para la elaboración del papel y las encuadernaciones de algunas de sus ediciones.

Exposiciones
En la galería se muestran los proyectos de obra gráfica que lleva a cabo el taller. Se han expuesto obras de artistas como Elena Gascón, Danielle Creenaune, Anne Moreno, Susana Lloret y Brigitte Pazot.
Participación en ferias: participan en la feria Art Libris de Barcelona.

Cursos
Martí Guinovart y Sesé Rubio imparten cursos de grabado calcográfico (punta seca y aguafuerte) en el taller. Éstos tienen una duración de 15 horas, distribuidas en 6 días; y un coste de 150 €, que incluye todos los gastos de material.



Nosaltres i els agermanats. 2010 Libro de artista. Edición: 75 ejemplares. Pascal Comelade, Perejaume y Enric Casasses.

TINTAENTERA

dirección
Natalia Royo
fundación 2014
domicilio
Maestro Estremiana, 8-10, local
50006 Zaragoza

tel 667060818
mail info@tintaentera.com
url www.tintaentera.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

El Taller Tintaentera se formó en 2014, gracias a su impulsora Natalia Royo. Royo estudió diseño de interiores y posteriormente aprendió grabado en el taller de una grabadora en Barcelona, tras esa experiencia, cursó el ciclo de Grabado y Técnicas de Estampación en la Escuela Llotja, y al finalizar, decidió montar un taller en su ciudad, Zaragoza.
Tintaentera, se ideó como un taller de formación en técnicas de estampación, y de producción de obra gráfica por encargo, artística y comercial.

Descripción del taller

El taller consta de un espacio diáfano de 180 m², compuesto por dos zonas principales de trabajo: una amplia zona de dibujo y estampación, y otra zona dedicada a la serigrafía. Además cuenta con una zona exterior donde también es posible trabajar. Posee instalaciones para la práctica del grabado calcográfico, grabado en relieve, tipografía y serigrafía.

Maquinaria

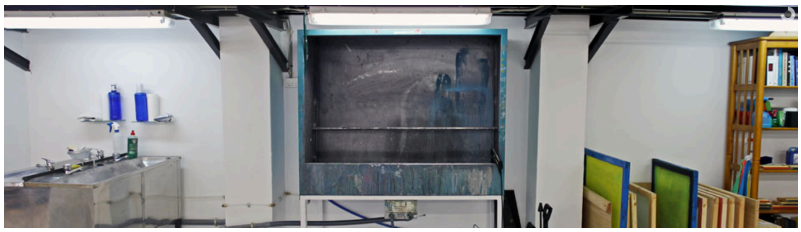
El taller cuenta con la siguiente maquinaria:

- Tórculo Reig con pletina de 160 × 75 y reductor 1/8.
- Mesa de dibujo, estampación y grabado de 1,5 × 4 m.
- Prensa *sacapruebas* de 40 × 70 cm.
- Zona para componer con tipos móviles.
- Insoladora Pannon de 140 × 170 cm.
- Insoladora casera de 50 × 70 cm.
- Zona de revelado de pantallas.
- Zona de manipulado de papel con prensa vertical.

Alquiler de instalaciones

Tintaentera alquila sus instalaciones a aquellos artistas que deseen desarrollar su propia obra, y también a aquellos que deseen impartir sus propios talleres.
El alquiler incluye el uso de instalaciones, maquinaria, algunos materiales, exceptuando el papel para estampación, matrices, emulsiones de serigrafía, tintas (de grabado y serigrafía) y fotolitos; aunque todos éstos se pueden adquirir en el taller.
Tarifas: Las tarifas de alquiler oscilan entre los 7 € la hora (alquiler por horas sueltas) hasta 4,5 € la hora, contratando un alquiler de 32 horas. Éstas no contemplan el asesoramiento técnico, aunque pueden contratarse con un suplemento de tarifa.





Cursos

Natalia Royo imparte talleres de técnicas de estampación a lo largo de todo el año, estructuradas en sesiones de dos horas y media, en grupos reducidos de un máximo 8 personas, ya que se trata de clases personalizadas que se adaptan a los distintos niveles de trabajo y a los distintos procedimientos técnicos que emplee cada alumno. Existen diferentes cursos: de serigrafía (de iniciación de 5 horas y cursos continuos); cursos de grabado calcográfico; cursos monográficos (de monotipos, *collagraph*, punta seca, serigrafía a la pantalla perdida, etc.); y cursos de artes plásticas para niños entre 5 y 12 años, impartidos por el artista Paco Simón.

Estampación por encargo

Tintaentera compagina la producción de ediciones artísticas, con las ediciones comerciales como tarjetas de visita, invitaciones de boda y eventos, carteles, *merchandising*, etc.

Ha producido ediciones por encargo para artistas como Helena Magma, Javier Lavilla, Luis Burguete y Juanjo Antolín.

TIPOS EN SU TINTA

dirección
Matthias Beck y Lars Petter Amundsen
fundación 2013
domicilio
Numancia, 47 bajo
38004 Santa Cruz de Tenerife

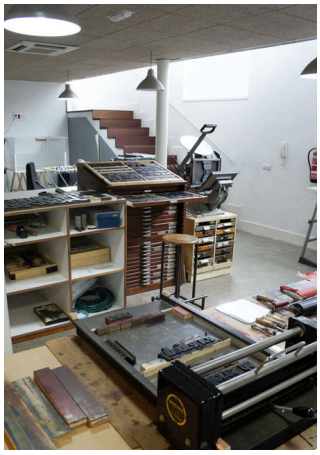
tel 667060818
922 29 94 92
680 12 57 53
636 22 04 71
mail
TodosSomos@tiposensutinta.com
url www.tiposensutinta.com/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital







Tipos en su tinta está conformado por dos diseñadores gráficos, a los que les une la afición a la tipografía y al trabajo experimental con ella: Matthias Beck y Lars Petter Amundsen.
Matthias Beck se formó en diseño gráfico y tipografía en Berlín y reside en Canarias desde el año 2007,donde fundó el estudio de diseño Rosebud en 2008.
Lars Petter Amundsen estudió diseño gráfico y tipografía en el Central Saint Martin´s College of Art & Design de Londres; y reside en Tenerife desde 2003.
Su proyecto pretende recuperar la técnica tradicional de la impresión tipográfica, incorporándola a la creación contemporánea. La búsqueda y reunión de material tipográfico y maquinaria antigua, ha permitido al colectivo, poner en marcha el taller.

Servicios
El taller combina la producción de ediciones por encargo, de carácter artístico y comercial, la formación y la producción de los trabajos propios de los impresores.

Clientes: Tipos en su tinta han producido ediciones por encargo para La Piscina Editorial, Me faldas tú, Lava chocolate o la Asociación de Diseñadores de Canarias DI-CA.

Cursos
Matthias Beck y Lars Petter Amundsen ofrecen talleres regulares dos días a la semana, a grupos máximos de 6 alumnos. En las clases, se enseña el manejo de maquinaria y la composición de textos y cartelería trabajando con tipos móviles de madera.
Tarifas: La cuota de 30 € mensuales permite asistir a clase una vez por semana (3 horas de duración) y realizar trabajos propios.
Lugar: Los cursos tienen lugar en la Antigua Biblioteca Municipal, en la calle Ruíz de Padrón (trasera Iglesia de San Francisco).
Tipos en su tinta, también han impartido cursos en distintas instituciones como la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Santa Cruz de Tenerife o el Museo de Historia y Antropología de Tenerife.

TONY VELONIS

dirección
Cecilia Segura
domicilio
Barcelona

mail tonyvelonis@gmail.com.
url www.ceciliasegura.es/tonyvelonis/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital
Serigrafía





Tony Velonis es un pequeño estudio-taller situado en la parte alta del barrio de Gracia en Barcelona, dedicado a la serigrafía y a la experimentación gráfica y dirigido por Cecilia Segura. Segura es una artista multidisciplinar, formada como historiadora del arte, técnico superior en Edición de Arte, y ha realizado los cursos de Doctorado en Comunicación, Arte y Educación en la Universidad de Barcelona.
Paralelamente se desarrolla trabajando en el estudio de comunicación gráfica Santamà Diseña, del cual es cofundadora.

Servicios
El taller desarrolla proyectos de impresión de obra gráfica, póster de artista y otros trabajos de estampación creativa de ediciones limitadas. También realiza trabajos industriales como prototipos, pruebas de color, experimentos con materiales, formatos especiales o tratamiento individualizado de piezas.

Instalaciones: El taller está dividido en área de estampación, área de procesado de pantallas y oficina.

Edición de artistas
Tony Velonis lleva a cabo un proyecto editorial en el que puntualmente invita a artistas o diseñadores, que trabajan en los límites del arte y el diseño, a crear una obra en el estudio. Estos trabajos amplían el fondo de arte gráfico del taller, cuyas obras se exponen regularmente.

Cursos
El taller ofrece talleres regulares, intensivos y especiales, sobre temas relacionados con la serigrafía y otros procesos de estampación afines. Los cursos tienen un enfoque *do it yourself*, que permite repetir y fabricar las herramientas con poca inversión en los espacios de trabajo particulares.
Existen diferentes tipos de cursos: cursos express de serigrafía de 14 horas; cursos monográficos de 30 horas, de transferencia y serigrafía aplicadas a la pintura y serigrafía artística y textil; y cursos intensivos de preimpresión en serigrafía, de 18 horas de duración.
Cecilia Segura, ha impartido también cursos en diversas instituciones como el Centre Cívic Barceloneta o la Fundació Pilar i Joan Miró.

Alquiler
Tony Velonis pone las instalaciones a disposición de los artistas que quieran autoeditar sus trabajos, siempre con asistencia técnica y mediante una planificación acordada.

TRISTAN BARBARÀ EDICIONS

dirección
Tristan Barbarà edicions
fundación 1982
domicilio
República Argentina, 46
08023 Barcelona

tel 609401380
mail tbe@tristanbarbara. com
url www.tristanbarbara.com/

servicios

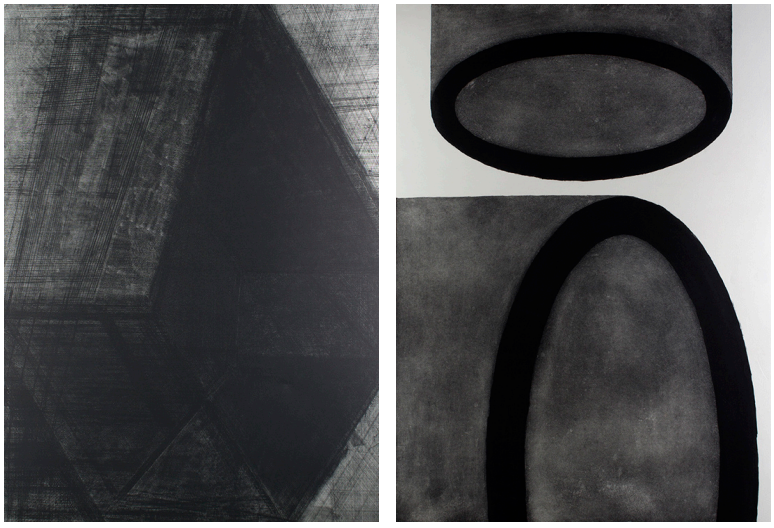
Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Tristan Barbarà es editor y comisario de exposiciones de obra gráfica. Comenzó colaborando con su padre, Joan Barbarà, y el artista Joan Miró, en la realización de la serie Gaudí en los talleres de Son Boter. A partir de esta experiencia fundó su propia editorial, en 1982, inaugurando las ediciones con Miquel Barceló, con el que produjo sus primeras estampas. Desde entonces, Tristan Barbarà editions ha editado y producido obra gráfica en colaboración, con más de treinta artistas, entre los que figuran Joan Brossa, Antoni Tàpies, Jorge Oteiza, Joaquim Chancho, José Pedro Croft, Víctor Mira, Josep María Riera i Aragó, o Jaume Plensa.

El taller está especializado en la producción de ediciones de bibliofilia y en las ediciones de estampas de gran formato, que llegan hasta los 2 m de largo.



Estampas de José Pedro Croft editadas por Tristan Barbarà.
Izquierda. *s/t.* 2014. Manera negra, punta seca. 150 × 110 cm. Ed. 12. Derecha, *s/t 2*. 1993. Aiguatinta. 150 × 110 cm. Ed. 5

UNIVERSIDAD POPULAR DE GIJÓN

dirección
Laura Rodríguez Noval (maestra de taller)
fundación 1982
domicilio
Calle Jovellanos, 21
33201 Gijón, Asturias

tel 985 181 105
fax 985 350 709
url www.up.gijon.es
universidadpopularxixon.wordpress.com

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital

Trayectoria

El taller de grabado de la Universidad Popular de Gijón se inauguró en 1981, en el Centro de Cultura Antiguo Instituto, en el centro de la ciudad. Destaca por su amplia oferta formativa, que cuenta con muy buena acogida entre el público; lo que se debe en gran medida a la participación de los artistas-grabadores que han participado como docentes. Entre éstos se encuentran Fernando Redruello, Julio Castaño, Marta Fermín[93], y actualmente Laura Rodríguez Noval.

Cursos

La Universidad Popular ofrece cinco talleres dedicados a las técnicas de estampación gráfica, variados en cuanto a técnicas y niveles[94]:

- Técnicas de grabado y estampación: iniciación
- Grabado con técnicas experimentales
- Taller avanzado de grabado experimental
- Técnicas litográficas: iniciación
- Reciclaje artístico aplicado al grabado

Laura Rodríguez Noval, la actual docente y maestra de taller, describe el centro como: «una institución que da opciones educativas que no hay en ningún otro sitio: buenas instalaciones, buenos precios y buen ambiente, para todos los públicos y con una variedad de temáticas que solo hay aquí».[95]
Estas condiciones hacen del taller de la Universidad Popular una opción muy apreciada para formarse y para ampliar conocimientos en la gráfica, que muchas veces tienen continuidad en otros espacios de la ciudad.
La calidad de los talleres de la Universidad Popular de Gijón, se ve reflejada en las exposiciones individuales y colectivas que organiza el centro, así como en la selección de varias estampas procedentes del taller, en certámenes como el de Jóvenes Creadores de la Calcografía Nacional.

93 Marta Fermín es actualmente directora del Centro de Estampación artística Litografía Viña de Gijón.

94 Oferta formativa del curso 2014/15. Para más información consúltese la página web de la institución: Universidad Popular [En línea] [Consulta: 21/4/2015] Disponible en <http://up.gijon.es/>

95 *Ibídem.*

UNIVERSIDAD POPULAR DE RIVAS VACIAMADRID

dirección
José Luis Kuevas
fundación 1999
domicilio
Centro Cultural Federico García Lorca
Plaza de la Constitución, s/n
28522 Rivas Vaciamadrid

tel 91 6602725
fax 91 6602726

mail pherrera@rivas-vaciamadrid.org
url www.rivas-vaciamadrid.org

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital





Trayectoria y cursos

El Taller Municipal de Grabado de Rivas Vaciamadrid está dirigido desde sus comienzos, en 1999, por José Luis Kuevas. Este espacio, sito en el Centro Cultural Federico García Lorca del municipio, está enfocado a la enseñanza del grabado calcográfico, el grabado en relieve, la litografía en plancha y la serigrafía.
Se caracteriza por ser un taller muy activo y dinámico, que además del curso de larga duración, ha venido ofertando desde 2005, interesantes monográficos impartidos por reconocidos especialistas en las materias. Algunos ejemplos son: *Taller de litografía,* impartido por Miriam Cantera (del Taller el Mono de la Tinta); *Xilografía y Linograbado,* impartido por Luis Cabrera (del taller de la Casa de la Moneda); *Papel artesanal y papel de artista,* impartido por Juan Manuel Barbé (del taller papelero Eskulan); *Grabado entrelazado*, impartido por el artista Hugo Wirz; *Técnicas Aditivas* impartido por Paco Mora (del taller PMP Grafix); *El Papel japonés el origen y su estampación,* impartido por Noni Lazaga; *Serigrafía* dirigido por el serígrafo Christian Walter; o los cursos de grabado calcográfico dirigidos por Rafael R. de Rivera (del taller Alburquerque 5).
El Taller de Rivas ha llevado a cabo además, proyectos colectivos de *arte gráfico público* realizados con apisonadora, e instalaciones como *14 palabras Madrid 11M —* en homenaje a las víctimas del 11M—.

Exposiciones

El taller ha organizado numerosas exposiciones por diferentes localidades españolas, además de haber tenido presencia en ferias como ESTAMPA (en el *stand* del Ayuntamiento de Rivas Vaciamadrid) durante seis ediciones (2001-2007), donde se han presentado las carpetas de estampas de los alumnos del taller, así como obra reciente de un nutrido grupo de artistas invitados.

VILLALOBOS SERIGRAFÍA ARTÍSTICA

dirección
Nelson Villalobos
fundación 2002
domicilio
Menéndez Pelayo, 37-39
36211 Vigo (Pontevedra)

tel 986 201313
mail
serigrafiavillalobosvigo@hotmail.com
url
www.villaloboserigrafia.blogspot.com.es/

servicios

Formación
Investigación nuevas tecnologías
Proyectos en residencia
Colaboración / encargo
Edición de artistas
Autoedición
Alquiler de instalaciones
Alojamiento
Galería

procesos

Grabado calcográfico tradicional
Fotograbado
Xilografía, linografía, etc
Tipografía
Litografía en piedra
Algrafía y otros
Fotolitografía
Serigrafía
Impresión Digital



Barcos, 2013 Serigrafía. 27 x 27cm. Edición: 60 ejemplares. Editado e impreso por Villalobos Serigrafía Artística. Nelson Villalobos y J. M. Caballero Bonald.



El artista cubano Nelson Villalobos (1956) se graduó en pintura y en escultura por el Instituto Superior de Bellas Artes de La Habana. En la capital cubana participó en la fundación, junto con otros artistas, del prestigioso taller de serigrafía René Portocarrero. En 2002, abrió el primer taller de serigrafía artística en Vigo, enfocado a la producción de ediciones por encargo y a la edición de artistas; compaginando ambas tareas con el desarrollo de su propia obra.

Metodología de trabajo

Nelson Villalobos entiende el oficio del serígrafo como un trabajo de traducción, el mismo lo explicaba, así: «El serigrafista es un traductor de la obra: nuestro objetivo no es realizar una copia exacta, para eso está la fotografía, sino ser fieles al espíritu de la obra e interpretarla correctamente»[96].

Clientes

Villalobos ha trabajado para instituciones como la Diputación de Pontevedra, y para multitud de aristas entre los que se encuentran Leopoldo Novoa, Luis Feito, José Bedia, Rafael Canogar, Lorenzo Macías, Antón Goyanes, Antón Pulido, Eduardo Naranjo, Manolo Dimas o Xaime Quesada.

Trabajos

Villalobos realiza todo tipo de encargos desde estampas, carpetas, libros de artista, como editor destacan sus ediciones en formato libro, para los que reúne a artistas y escritores. Entre ellos destacamos el libro *Albh* (2007), firmado por Leopoldo Nóvoa y Méndez Ferrín, con una tirada de 20 estampas de 24 x 24 cm. o el más reciente *Barcos* (2013), una colaboración del serígrafo Villalobos con el escritor Caballero Bonald.

96 Citado en MAULEÓN, Amaia. «Villalobos, serigrafista de almas» En: *Faro de Vigo*. 14/10/2011.